L.S. Vîgotski

7
V58

spectul psihologic al artei ● Arta ca factor de cunoaștere ● Arta procedeu ● Arta și psihanaliza ● Analiza reacției estetice ula, nuvela, tragedia) ● Arta drept catharsis ● Psihologia artei rta și viața.

Psihologia artei

PSIHOLOGIA ARTEI

658

L. S. VÎGOTSKI

V.O
20

BIBLIOTECA MUNICIPALĂ
UAT

în românește de
INNA CRISTEA

307.602

Editura UNIVERS
București, 1973

...Nimeni nu a determinat încă ce e în stare corpul... dar, se spune că, numai din legile naturii, în măsura în care aceasta e considerată drept corporală, ar fi fost imposibil să se deducă cauzele clădirilor arhitecturale, ale operelor picturii şi altele asemenea, produse doar de arta omenească, şi corpul omului n-ar fi putut construi nici un templu dacă n-ar fi fost determinat şi condus de suflet, dar am arătat mai înainte că ei nu ştiu ce e în stare corpul, ceea ce poate fi dedus doar examinîndu-i natura...

BENEDICT SPINOZA

Etica, partea a III-a, teorema 2, scolia.

CUVÎNT ÎNAINTE

VOLUMUL de faţă a apărut ca sinteză a unor lucrări mai restrînse ori mai de amploare din domeniul artei şi al psihologiei. La baza analizelor întreprinse aici se înscriu trei studii literare — despre Krîlov, despre Hamlet [1] şi despre compoziţia nuvelei — precum şi o serie de articole şi note publicate anterior în reviste [2*]. Capitolele respective redau aici pe scurt doar concluziile, schiţele, expunerile sumare ale acestor lucrări, dat fiind că un singur capitol nu poate oferi o analiză exhaustivă asupra lui Hamlet, să zicem : un astfel de obiectiv reclamă să i se consacre un volum aparte. În anii din urmă, destinele ştiinţei artei ca şi cele ale psihologiei ruseşti au fost determinate de aceeaşi năzuinţă către depăşirea hotarelor labile ale subiectivismului. Prezentul volum este rodul acestei aspiraţii spre obiectivitate, spre cunoaşterea materialistă precisă, bazată pe datele ştiinţelor naturii, în cele două domenii abordate.

Pe de o parte, în ştiinţa artei se resimte tot mai mult nevoia fundamentărilor psihologice. Pe de alta, şi psihologia, urmărind să explice comportamentul în ansamblul său, nu poate rămîne indiferentă în faţa problemelor complexe ale reacţiei estetice. Corelînd aceste aspecte cu mutaţia pe care o înregistrează astăzi cele două ştiinţe, cu acea criză a obiectivismului care le-a cuprins, realizăm imaginea completă a temei abordate, în toată stringenţa ei. Într-adevăr, conştient sau inconştient, ştiinţa tradiţională a artei a avut întotdeauna temeiul unor premise psihologice, numai că vechea psihologie mult răspîndită nu mai este la înălţimea cerinţelor din două motive : în primul rînd, ea era adecvată, eventual, spre a hrăni tot felul de tendinţe subiectiviste în estetică, însă curentele obiective au nevoie de premise obiective ; în al doilea rînd, psihologia nouă, în plină evoluţie, reface temeliile tuturor aşa-ziselor „ştiinţe ale spiritului". Exegeza noastră şi-a propus o sarcină precisă : reconsiderarea psihologiei tradiţionale a artei şi încercarea de a trasa noul domeniu al cercetării pentru

psihologia obiectivă — deci, de a pune problema, de a da metoda şi principiul psihologic interpretativ fundamental — atît.

Intitulîndu-şi volumul *Psihologia artei,* autorul nu a intenţionat să afirme că lucrarea va oferi un sistem, că va cuprinde întreaga sferă de factori şi probleme. Scopul nostru a fost funciar altul : ne-am propus şi am urmărit constant să dăm un program, nu un sistem, să prezentăm problema centrală, nu întreaga sferă de probleme.

Prin urmare, am ocolit disputa privind psihologismul în estetică şi hotarele ce despart estetica de ştiinţa artei propriu-zisă. Ne asociem opiniei lui Lipps, după care estetica poate fi definită drept o disciplină de psihologie aplicată, nu abordăm, însă, problema în ansamblul ei, ci ne mulţumim să apărăm legitatea metodologică şi principială a cercetării psihologice alături de toate celelalte metode de cercetare aplicate artei, să semnalăm că ea prezintă o importanţă esenţială[3]*, să căutăm locul ce-i revine în sistemul ştiinţei marxiste a artei. Aici ne-a călăuzit binecunoscuta teză marxistă, potrivit căreia studierea sociologică a artei nu o elimină pe cea estetică, ba, dimpotrivă, îi deschide larg porţile, considerînd-o, cum spune Plehanov, drept o complinire a sa. Cît despre abordarea estetică a artei, aceasta nu se poate lipsi de o fundamentare social-psihologică, în măsura în care doreşte să meargă mînă în mînă cu sociologia marxistă. Se poate demonstra cu uşurinţă că şi acei cercetători ai artei, care îşi delimitează pe bună dreptate domeniul de cel al esteticii, introduc în elaborarea conceptelor şi problemelor fundamentale ale artei unele axiome arbitrare şi incerte, preluate necritic din psihologie. Împărtăşim părerea lui Utitz, după care arta depăşeşte hotarele esteticii, avînd chiar unele trăsături principial deosebite de valorile estetice, dar că ea îşi are sursa în stihia esteticii, fără a se dizolva cu totul în ea. Aşadar, fără a se pierde din vedere hotarul ce desparte cele două domenii, reiese limpede că psihologia artei trebuie să se raporteze şi la estetică.

Remarcăm că noua ştiinţă a artei, ca şi psihologia obiectivă, se află deocamdată la primii paşi, în faza elaborării conceptelor şi principiilor fundamentale. De aceea activitatea care se înfiripă în zona de intersecţie a celor două ştiinţe, şi care

urmăreşte să trateze faptele obiective ale artei în limbajul psihologiei obiective, este în mod necesar sortită să rămînă în pragul problemei, fără a pătrunde în profunzime şi fără a cuprinde prea mult în plan orizontal. Nu am urmărit decît să evidenţiem specificul abordării psihologice a artei şi să trasăm ideea centrală, metodele elaborării ei şi conţinutul problemei. Dacă la intersecţia acestor trei idei se va naşte psihologia obiectivă a artei, lucrarea noastră va fi acel grăunte din care ea va încolţi.

Considerăm idee centrală a psihologiei artei recunoaşterea că forma artistică subordonează materialul, sau, ceea ce înseamnă acelaşi lucru, recunoaşterea artei drept *tehnică socială a emoţiei.* Metoda de cercetare a acestei probleme este, credem, o metodă obiectiv analitică, ce porneşte de la analiza artei pentru a ajunge la sinteza psihologică — metoda de analiză a sistemelor artistice de excitanţi [4]*. Împreună cu Hennequin apreciem opera de artă drept „un ansamblu de semne estetice menite să provoace oamenilor emoţii" şi încercăm, pe baza analizei acestor semne, să reconstituim emoţiile corespunzătoare lor. Însă deosebirea dintre metoda noastră şi metoda estopsihologică stă în faptul că noi nu interpretăm aceste semne ca o manifestare a organizării spirituale proprii autorului sau cititorilor săi [5]. Pornind de la artă, noi nu tragem concluzii cu privire la psihologia autorului sau a cititorilor săi, pentru că ştim că *nu sîntem în măsură s-o facem pe baza interpretării semnelor.*

Încercăm să studiem psihologia pură şi impersonală a artei [6], fără raportare la autor sau la cititor, cercetînd doar forma şi materialul artei. Să ne explicăm : luînd în considerare doar fabulele lui Krîlov, nu vom reuşi nicicînd să-i reconstituim psihologia ; cît despre psihologia cititorilor săi, aceasta a fost diferită — la oamenii din secolul al XIX-lea faţă de cei din secolul al XX-lea, ba chiar s-a deosebit şi în funcţie de grupuri, clase, vîrste, persoane. Dar analiza unei fabule ne permite să dezvăluim ceea ce noi numim psihologia fabulei : legea psihologică aflată la baza ei, mecanismul prin intermediul căruia acţionează. În realitate, această lege şi acest mecanism n-au acţionat niciodată în forma lor pură, fiind complicate printr-o întreagă serie de fenomene şi procese în care se înscriau ; dar după cum psihologul izolează reacţia pură, senzo-

rială sau motorică, de alegere sau de deosebire, studiind-o ca şi cum ar fi impersonală, sîntem şi noi îndreptăţiţi să *izolăm* psihologia fabulei de acţiunea ei concretă.

În sfîrşit, conţinutul problemei presupune, după părerea noastră, ca psihologia teoretică şi aplicată a artei să dezvăluie toate mecanismele ce guvernează arta şi să dea, împreună cu sociologia artei, baza pentru toate ştiinţele speciale care au ca obiect arta.

Lucrarea de faţă urmăreşte un obiectiv esenţialmente sintetic. Müller-Freienfels a remarcat foarte judicios că un cercetător în psihologia artei seamănă cu biologul, care ştie să facă analiza completă a materiei vii, s-o descompună în părţile ei componente, dar nu ştie să refacă din aceste părţi întregul şi nici să descopere legile acestui întreg. Numeroase lucrări se ocupă de analiza sistematică a psihologiei artei, nu cunosc însă nici una care să abordeze şi să rezolve în mod obiectiv problema sintezei psihologice. În acest sens, cred, încercarea de faţă face un nou pas şi îndrăzneşte să promoveze unele idei noi, nerostite încă de nimeni în cîmpul discuţiei ştiinţifice. Elementele noi, pe care autorul le consideră ca fiind aportul său în această carte, reclamă, desigur, o verificare şi o apreciere critică, o încercare în planul teoriei şi în cel al faptelor. Totuşi, chiar şi acum autorul le socoteşte atît de certe şi de mature, încît îşi permite să le expună în această carte.

Ca tendinţă generală, lucrarea a urmărit realizarea lucidităţii ştiinţifice în psihologia artei, domeniu al psihologiei afectat în cel mai înalt grad de speculaţie şi de confuzie mistică. Ideile mele au prins contur sub semnul cuvintelor lui Spinoza [7], reproduse în epigraf, încercînd pe urmele lui să nu se lase pradă uimirii, să nu rîdă, să nu plîngă — ci să înţeleagă.

DIN METODOLOGIA PROBLEMEI

Capitolul I

ASPECTUL PSIHOLOGIC AL ARTEI

„Estetica de sus" şi „estetica de jos". Teoria marxistă a artei şi psihologia. Psihologia socială şi psihologia individuală a artei. Psihologia subiectivă şi psihologia obiectivă a artei. Metoda obiectiv analitică, aplicarea ei.

DACĂ ne referim la cumpăna care împarte toate curentele esteticii contemporane în două mari direcţii, trebuie să numim psihologia. Două sînt sectoarele esteticii contemporane — psihologică şi nepsihologică — care cuprind aproape tot ce e viu în această ştiinţă. Fechner a realizat o delimitare foarte izbutită a celor două direcţii, denumind una din ele „estetica de sus", iar cealaltă — „estetica de jos".

S-ar putea crede că nu e vorba pur şi simplu de două sectoare ale aceleiaşi ştiinţe, ci chiar de instituirea a două discipline autonome, fiecare cu obiectul ei special şi cu metoda ei aparte de studiu. În timp ce pentru unii estetica rămîne pînă astăzi o ştiinţă preponderent speculativă, alţii, precum O. Külpe, înclină să afirme că, „în momentul de faţă, estetica se află într-un stadiu de tranziţie... Metoda speculativă proprie idealismului postkantian a fost aproape total abandonată. Cît despre cercetarea empirică... ea se află sub influenţa psihologiei... Considerăm estetica drept *teoria comportamentului estetic (Verhalten)* [8]*, adică teoria privind starea generală care învăluie şi pătrunde întreaga fiinţă umană, avînd ca punct de plecare şi ca punct de convergenţă impresia estetică... Estetica trebuie apreciată ca psihologie a plăcerii estetice şi a creaţiei artistice" (75, p. 98).

Aceeaşi părere o împărtăşeşte şi Volkelt : „Obiectul estetic ... îşi dobîndeşte caracterul estetic specific doar prin receptare, prin sensibilitatea şi fantezia subiectului receptor" (162, p. 5).

În ultimul timp au început să încline spre psihologism şi savanţi de talia lui Veselovski (136, p. 222). Ideea generală

şi-a găsit o expresie destul de exactă în cuvintele lui Volkelt : „La baza esteticii trebuie să stea psihologia“ (138, p. 192). „...Cea mai apropiată, cea mai imperioasă sarcină a esteticii în momentul de faţă n-o constituie, desigur, construcţiile metafizice, ci o amănunţită şi subtilă analiză psihologică a artei“ (138, p. 208).

Toate curentele antipsihologice, atît de active în ultimul deceniu în filozofia germană, curente a căror prezentare de ansamblu poate fi găsită în studiul lui G. Şpet (v. 121), promovează o opinie contrară. În controversa purtată, partizanii celor două puncte de vedere au apelat în special la argumente negatoare. Fiecare idee şi-a construit apărarea pe slăbiciunea celeilalte, iar sterilitatea fundamentală a ambelor orientări a prelungit controversa, tergiversînd soluţionarea ei practică.

Estetica de sus şi-a extras legile şi argumentele din „natura sufletului“, din premise metafizice sau din construcţii speculative, operînd cu esteticul ca şi cum ar fi o categorie cu totul aparte a existenţei ; nici chiar psihologi de renume ca Lipps n-au putut ocoli această cale comună. În timp ce estetica de jos, evoluînd într-o serie de experimente cu totul primitive, s-a consacrat fără rezerve lămuririi celor mai elementare raporturi estetice, fără a fi în stare să se ridice cît de cît deasupra acestor fapte primare, care, în fond, nu înseamnă nimic. Astfel, criza profundă, atît într-o direcţie a esteticii cît şi în cealaltă, a prins tot mai clare contururi, şi mulţi autori au început să înţeleagă că această criză este, prin conţinutul şi caracterul ei, mult mai generală decît o criză de curent. Chiar premisele iniţiale ale celor două direcţii s-au dovedit false, ca şi principiile ştiinţifice fundamentale ale cercetării şi metodele ei. Toate acestea s-au văzut cît se poate de limpede atunci cînd criza a izbucnit din plin în psihologia empirică, pe de o parte, şi în filozofia idealistă germană din ultimele decenii, pe de alta.

Impasul acesta va putea fi depăşit doar schimbînd radical principiile fundamentale ale cercetării, formulînd cu totul altfel obiectivele şi apelînd la alte metode de studiu.

În domeniul esteticii de sus îşi face tot mai mult loc conştiinţa că nu se poate construi o teorie estetică fără o bază sociologică şi istorică. Se conturează tot mai clar ideea că doar

atunci va putea deveni arta obiect de studiu ştiinţific cînd va fi considerată ca funcţie vitală a societăţii [9], în legătură indisolubilă cu celelalte domenii ale vieţii sociale, în condiţionarea ei istorică concretă. Dintre orientările sociologice ale teoriei artei, cea mai consecventă şi mai profundă este teoria materialismului istoric, care încearcă să elaboreze studiul ştiinţific al artei pe baza aceloraşi principii care se aplică în studierea tuturor formelor şi fenomenelor vieţii sociale [10]. Din acest punct de vedere, arta este socotită de obicei o formă a ideologiei, care apare, asemenea tuturor celorlalte forme, ca o suprastructură pe baza relaţiilor economice şi de producţie. Şi este absolut limpede că, după cum estetica de jos a avut întotdeauna un caracter empiric şi pozitiv, tot astfel teoria marxistă a artei manifestă tendinţe vădite de a reduce problemele esteticii teoretice doar la probleme de psihologie. Pentru Lunacearski estetica este pur şi simplu o ramură a psihologiei. „Ar fi, totuşi, o dovadă de superficialitate să afirmăm că arta nu-şi are legile sale proprii de evoluţie. Cursul unei ape este determinat de albia şi de malurile sale : cînd se aşterne ca un iaz amorţit, cînd se-avîntă în curgere liniştită, cînd clocoteşte şi spumegă într-o matcă de piatră, se prăbuşeşte în cascade, coteşte la dreapta sau la stînga, chiar se întoarce brusc înapoi ; dar oricît ar fi de evident că necesitatea de fier a condiţiilor exterioare este cea care determină cursul pîrîului, esenţa lui este totuşi determinată de legile hidromecanicii, legi pe care noi nu le putem cunoaşte din condiţiile exterioare ale torentului, ci numai studiind însăşi apa“ (80, pp. 123—124).

Pentru această teorie, cumpăna care despărţea înainte estetica de sus de estetica de jos marchează acum o altă linie de hotar : astăzi ea desparte sociologia artei de psihologia artei, indicînd pentru fiecare dintre cele două domenii un punct de vedere aparte asupra aceluiaşi obiect de studiu.

În cercetările sale asupra artei, Plehanov delimitează net cele două puncte de vedere, arătînd că mecanismele psihologice care determină comportamentul estetic al omului sînt reglate întotdeauna în acţiunea lor de cauze de ordin sociologic. De unde rezultă clar că studierea acţiunii acestor mecanisme formează obiectul psihologiei, în timp ce cercetarea condiţionării lor constituie obiectul investigaţiei sociologice. *„Na-*

turii omului i se datorează faptul că el *poate avea* gusturi şi noţiuni estetice. *Condiţiile ambiante* determină trecerea acestei *posibilităţi în realitate* ; prin ele se explică de ce *homo socius* dat (adică societatea dată, poporul dat, clasa dată) are *tocmai aceste, şi nu alte* gusturi şi noţiuni estetice..." (98, p. 46). Aşadar, în epoci diferite de evoluţie socială, natura produce asupra omului impresii diferite, deoarece acesta o consideră din puncte de vedere diferite.

Acţiunea legilor generale specifice naturii psihologice a omului nu încetează, desigur, în nici una din aceste epoci. Întrucît însă, în epoci diferite, „materialul pe care îl receptează oamenii nu este cîtuşi de puţin acelaşi, să nu ne mirăm că şi rezultatele interpretării lui sînt cu totul diferite" (98, p. 56). „...Măsura în care legile psihologice pot sluji drept cheie la explicarea istoriei ideologiei în general şi a istoriei artei în particular. În psihologia oamenilor din secolul al XVII-lea principiul antitezei avea acelaşi rol ca şi în psihologia contemporanilor noştri. De ce atunci gusturile noastre estetice sînt diametral opuse gusturilor lumii din secolul al XVII-lea ? Pentru că ne aflăm într-o situaţie complet diferită. Prin urmare, ajungem la o concluzie deja cunoscută : omul poate avea noţiuni estetice datorită naturii sale psihologice ; în mecanismul acestor noţiuni, un rol extrem de important, insuficient apreciat pînă astăzi, îl joacă *principiul* darwinist *al antitezei* („*contradicţia*" lui Hegel). De ce însă *homo socius* dat are tocmai aceste gusturi şi nu altele, de ce îi plac tocmai aceste obiecte şi nu altele — este ceva ce depinde de condiţiile ambiante" (98, p. 54).

Nimeni n-a elucidat atît de precis ca Plehanov necesitatea teoretică şi metodologică a cercetării psihologice pentru teoria marxistă a artei. „Toate ideologiile, spune el, au aceeaşi rădăcină comună : *psihologia epocii date*" (100, p. 76).

Pe baza exemplului oferit de Hugo, Berlioz şi Delacroix, el arată cum romantismul psihologic al epocii a generat trei forme diferite de romantism ideologic în trei domenii eterogene — în pictură, în poezie şi în muzică (100, pp. 76—78). În formula propusă de Plehanov pentru a exprima raportul dintre bază şi suprastructură, deosebim cinci momente succesive :

1) starea forţelor de producţie ;

2) relaţiile economice ;
3) orînduirea social-politică ;
4) psihicul omului social ;
5) diversele ideologii care reflectă caracteristicile acestui psihic (100, p. 75).

Psihicul omului social este considerat, deci, drept substrat comun al tuturor ideologiilor epocii date, inclusiv arta. Se recunoaşte astfel că arta este condiţionată şi determinată în cel mai apropiat grad de psihicul omului social.

Astfel, în locul ostilităţii dinainte găsim germenii care sugerează viitoarea armonie şi conciliere dintre direcţia psihologică şi cea antipsihologică din estetică, delimitarea domeniului de cercetare al fiecăreia dintre ele pe baza sociologiei marxiste. Acest sistem de sociologie — filozofia materialismului istoric — este cel mai puţin dispus, desigur, să explice fenomenele prin psihicul omului considerat drept cauza finală. Dar în aceeaşi măsură nu e dispus să respingă sau să ignoreze acest psihic şi importanţa studierii lui ca mecanism mediator, cu ajutorul căruia relaţiile economice şi orînduirea social-politică creează cutare sau cutare ideologie. Atunci cînd obiectul de cercetare este dat de forme de artă cît de cît complexe, această teorie insistă în mod deosebit asupra necesităţii de a studia psihicul, întrucît distanţa dintre relaţiile economice şi forma ideologică se măreşte tot mai mult, şi arta nu mai poate fi explicată nemijlocit prin prisma relaţiilor economice. La acest aspect se referă Plehanov atunci cînd compară dansul femeilor australiene cu menuetul din secolul al XVIII-lea. „Pentru a înţelege dansul băştinaşei australiene, este suficient să cunoaştem ce rol are în viaţa tribului australian culegerea rădăcinilor de plante sălbatice de către femei. În timp ce pentru a înţelege, să zicem, menuetul, este cu totul insuficient să cunoaştem economia Franţei din secolul al XVIII-lea. Aici avem de-a face cu un dans care exprimă *psihologia unei clase neproductive*... Prin urmare, în acest caz «factorul» *economic* cedează onoarea şi locul celui *psihologic*. Nu uitaţi însă că apariţia însăşi a claselor neproductive în societate este rod al evoluţiei sale economice“ (100, p. 65).

307.602

2) relaţiile economice ;
3) orînduirea social-politică ;
4) psihicul omului social ;
5) diversele ideologii care reflectă caracteristicile acestui psihic (100, p. 75).

Psihicul omului social este considerat, deci, drept substrat comun al tuturor ideologiilor epocii date, inclusiv arta. Se recunoaşte astfel că arta este condiţionată şi determinată în cel mai apropiat grad de psihicul omului social.

Astfel, în locul ostilităţii dinainte găsim germenii care sugerează viitoarea armonie şi conciliere dintre direcţia psihologică şi cea antipsihologică din estetică, delimitarea domeniului de cercetare al fiecăreia dintre ele pe baza sociologiei marxiste. Acest sistem de sociologie — filozofia materialismului istoric — este cel mai puţin dispus, desigur, să explice fenomenele prin psihicul omului considerat drept cauza finală. Dar în aceeaşi măsură nu e dispus să respingă sau să ignoreze acest psihic şi importanţa studierii lui ca mecanism mediator, cu ajutorul căruia relaţiile economice şi orînduirea social-politică creează cutare sau cutare ideologie. Atunci cînd obiectul de cercetare este dat de forme de artă cît de cît complexe, această teorie insistă în mod deosebit asupra necesităţii de a studia psihicul, întrucît distanţa dintre relaţiile economice şi forma ideologică se măreşte tot mai mult, şi arta nu mai poate fi explicată nemijlocit prin prisma relaţiilor economice. La acest aspect se referă Plehanov atunci cînd compară dansul femeilor australiene cu menuetul din secolul al XVIII-lea. „Pentru a înţelege dansul băştinaşei australiene, este suficient să cunoaştem ce rol are în viaţa tribului australian culegerea rădăcinilor de plante sălbatice de către femei. În timp ce pentru a înţelege, să zicem, menuetul, este cu totul insuficient să cunoaştem economia Franţei din secolul al XVIII-lea. Aici avem de-a face cu un dans care exprimă *psihologia unei clase neproductive*... Prin urmare, în acest caz «factorul» *economic* cedează onoarea şi locul celui *psihologic*. Nu uitaţi însă că apariţia însăşi a claselor neproductive în societate este rod al evoluţiei sale economice“ (100, p. 65).

307.602

În felul acesta, cercetarea marxistă a artei, mai ales în formele sale cele mai complexe, include cu necesitate şi studierea acţiunii psihologice a operei de artă [11].

Studiul sociologic poate viza fie ideologia ca atare, fie raportul de dependenţă al acesteia faţă de cutare altă formă a evoluţiei sociale, nicicînd, însă, cercetarea sociologică în sine, neînsoţită de o investigaţie psihologică, nu va fi în măsură să dezvăluie cauza primordială a ideologiei — psihicul omului social. Pentru a stabili hotarul metodologic dintre cele două puncte de vedere este deosebit de important să clarificăm elementele care deosebesc psihologia de ideologie.

În acest sens apare evident rolul deosebit ce-i revine artei ca formă ideologică specială, care are de-a face cu un domeniu cu totul aparte al psihicului uman. Şi dacă vrem să lămurim anume acest caracter aparte al artei, trăsăturile care deosebesc arta şi acţiunile ei de toate celelalte forme ale ideologiei, trebuie să apelăm cu necesitate la analiza psihologică. Pentru că arta sistematizează o sferă cu totul specială a psihicului omului social — sfera sensibilităţii sale. Or, deşi dincolo de toate sferele psihicului se află aceleaşi cauze generatoare, totuşi, acţionînd prin diferite *Verhaltensweisen* psihice, ele cheamă la viaţă forme ideologice deosebite.

Astfel, ostilităţii dinainte îi ia locul alianţa dintre cele două orientări din estetică, fiecare dobîndind un sens numai în cadrul unui sistem filozofic comun. Pe cînd reforma esteticii de sus se prezintă mai mult sau mai puţin clar în trăsăturile ei generale, fiind expusă într-o serie de lucrări, în orice caz într-o măsură care permite tratarea viitoare a acestor probleme în spiritul materialismului istoric, domeniul adiacent — studierea psihologică a artei — oferă o situaţie total diferită. Se ivesc o serie de dificultăţi şi probleme noi, pe care vechea metodologie a esteticii psihologice nu le-a cunoscut. Cea mai de seamă dintre aceste dificultăţi se referă la stabilirea demarcaţiei dintre psihologia socială şi cea individuală în studierea problemelor de artă. Evident, vechiul punct de vedere, care respingea orice dubiu în problema delimitării celor două puncte de vedere psihologice, urmează a fi supus unei revizuiri fundamentale. Cred că vechea reprezentare a obiectului şi materialului psihologiei sociale se va dovedi funciar greşită dacă o vom supune unei

verificări pe baza noului punct de vedere. Într-adevăr, punctul de vedere al psihologiei sociale, sau al psihologiei popoarelor, aşa cum o înţelegea Wundt, îşi alegea ca obiect de studiu limba, miturile, obiceiurile, arta, sistemele religioase, normele juridice şi morale. E limpede că, potrivit punctului de vedere citat mai sus, toate acestea nu mai sînt psihologie — ci condensate, cristale de ideologie. Pe cînd psihologia are menirea de a studia chiar soluţia, chiar psihicul social, nu ideologia. Limba, obiceiurile, miturile — toate acestea sînt un rezultat al funcţionării psihicului social, nu procesul în sine. Aşa că, atunci cînd psihologia socială se ocupă de aceste obiecte, ea substituie psihologiei ideologia. Sigur, noile ipoteze metodologice vor zdruncina premisa fundamentală a vechii psihologii sociale şi a reflexologiei colective în formare, potrivit căreia psihologia individuală este improprie pentru explicarea psihologiei sociale.

Behterev afirmă : „...psihologia indivizilor nu este, evident, adecvată explicării mişcărilor sociale“ (17, p. 14). Este un punct de vedere împărtăşit şi de către alţi psihologi sociali, de exemplu, Mc Dougall, Le Bon, Freud, care consideră psihicul social drept un fenomen secund, avîndu-şi originea în psihicul individual. Se presupune că iniţial există o psihologie individuală aparte, şi că abia după aceea, din interacţiunea acestor psihologii individuale, ia naştere psihologia colectivă, comună pentru toţi indivizii daţi. Potrivit acestei concepţii, psihologia socială se înfiripă ca psihologie a unei persoane colective cam în felul în care mulţimea se înfiripă din indivizi, deşi îşi are şi psihologia sa supraindividuală. Astfel, psihologia socială nemarxistă interpretează socialul într-un mod empiric rudimentar, neapărat drept mulţime, drept colectiv, drept raportare la alţi oameni. Societatea este în această concepţie un fel de asociaţie umană, un fel de condiţie suplimentară pentru activitatea individului. Aceşti psihologi nu admit ideea că, în mişcările cele mai intime ale gîndirii, sensibilităţii etc., psihologia individului este totuşi socială şi social determinată. Nu este greu de demonstrat că, de fapt, psihologia individului este cea care constituie obiectul psihologiei sociale, şi considerăm cu totul eronată opinia lui G. Celpanov, reluată adesea şi de alţii, potrivit căreia psihologia marxistă specială este o psihologie socială, care studiază geneza formelor ideologice după metoda

marxistă specială, constînd în studierea formelor citate în funcţie de studierea economiei sociale, şi că psihologia empirică şi experimentală nu poate deveni marxistă, după cum nu pot deveni marxiste mineralogia, fizica, chimia etc. Celpanov invocă drept argument capitolul opt din *Problemele fundamentale ale marxismului* de Plehanov, unde sînt foarte clar explicate originile ideologiei. Mai curînd corespunde realităţii ideea opusă, că tocmai psihologia individuală (respectiv empirică şi experimentală) este aceea care poate dobîndi un caracter marxist. Într-adevăr, dacă negăm existenţa sufletului popular, a spiritului poporului etc., cum am putea deosebi psihologia socială de cea individuală ? Ceea ce studiază psihologia socială este tocmai psihologia individului, ceea ce are el în capul lui. Nu există nici o altă psihologie. Tot restul se înscrie fie în sfera metafizicii, fie în cea a ideologiei ; a susţine, deci, că psihologia individului nu poate deveni marxistă, adică socială, întocmai precum mineralogia, chimia etc., înseamnă a nu înţelege o afirmaţie fundamentală a lui Marx, şi anume că „omul este, în sensul literal al cuvîntului, un *zoon politikon*, nu numai un animal social, ci un animal care numai în societate se poate singulariza“ (3, p. 658). A considera că psihicul individului, adică obiectul psihologiei experimentale şi empirice, este la fel de extrasocial ca şi mineralogia înseamnă a ocupa o poziţie diametral opusă marxismului. Fără să mai vorbim de faptul că şi fizica, şi chimia, şi mineralogia pot fi atît marxiste cît şi antimarxiste, dacă înţelegem prin ştiinţă un domeniu de mai vastă sistematizare a cunoaşterii unui anumit sector al universului, iar nu o simplă înşirare de fapte şi tabele de dependenţe.

Rămîne o ultimă problemă privind geneza formelor ideologice. Studierea dependenţei lor faţă de economia socială constituie oare într-adevăr obiectul psihologiei sociale ? Cred că în nici un caz. Ea reprezintă un obiectiv comun oricărei ştiinţe particulare ca ramură a sociologiei generale. Istoria religiei şi a dreptului, istoria ştiinţei şi a artei o rezolvă de fiecare dată pentru domeniul respectiv.

Dealtfel, inconsistenţa punctului de vedere anterior iese la iveală nu doar în lumina unor consideraţii teoretice, ci se profilează mult mai clar din experienţa practică oferită chiar de psihologia socială. Wundt, stabilind originea produselor crea-

ţiei sociale, se vede nevoit în ultimă instanţă a se adresa creaţiei unui individ (163, p. 593). Creaţia unui individ, spune el, poate fi acceptată de către un altul ca o expresie adecvată a propriilor sale reprezentări şi afecte, drept care o mulţime de indivizi pot fi în egală măsură creatori ai aceleiaşi reprezentări. Criticîndu-l pe Wundt, Behterev arată pe bună dreptate: „În acest caz, evident, nu poate exista o psihologie socială, întrucît nu i se pun în faţă nici un fel de sarcini noi, în afară de cele ce intră şi în domeniul psihologiei indivizilor“ (17, p. 15). Într-adevăr, punctul de vedere anterior, potrivit căruia ar exista o deosebire de principiu între procesele şi produsele creaţiei populare şi ale celei individuale, apare astăzi unanim respins de toată lumea. Nimeni n-ar mai îndrăzni să afirme astăzi că *bîlina* rusească, notată după povestirea unui pescar de prin părţile Arhanghelskului, şi poemul lui Puşkin, lucrat cu minuţie de el în ciorne, sînt rezultatul unor procese de creaţie diferite. Faptele demonstrează contrariul: o studiere riguroasă duce la concluzia că deosebirea este de ordin strict cantitativ; pe de o parte, povestitorul din popor al bîlinei n-o transmite exact în forma în care a preluat-o de la predecesor, ci introduce unele modificări, prescurtări, completări, permutări de cuvinte şi părţi, devenind astfel autorul variantei date, care s-a folosit de nişte scheme şi şabloane preluate din poezia populară; este cu totul falsă părerea că poezia populară apare fără nici un fel de artificiu şi că este creată de către tot poporul, iar nu de către profesionişti — băsmuitori, povestitori, barzi şi alţi profesionişti ai creaţiei artistice, care au la dispoziţie o tradiţie şi o tehnică bogată şi profund specializată a meseriei lor, folosind-o exact aşa cum o folosesc scriitorii din epocile mai tîrzii. Pe de altă parte, scriitorul, care fixează în scris produsul activităţii sale de creaţie, nu este cîtuşi de puţin creatorul individual al operei sale. Puşkin nu este autorul unic al poemului său. Ca şi oricare alt scriitor, el n-a inventat singur procedeul de a scrie în versuri, de a folosi rima, de a construi subiectul într-un anumit fel etc., ci, ca şi povestitorul popular al bîlinei, a fost doar executorul unei uriaşe moşteniri de tradiţie literară, covîrşitor de dependent de stadiul de evoluţie a limbii, a tehnicii versificaţiei, a tradiţiei în materie de subiecte, teme, imagini, procedee, compoziţie etc.

Dacă am încerca să delimităm într-o operă literară ce anume aparţine autorului, creaţiei sale, şi ce a fost preluat de-a gata din tradiţia literară, de cele mai multe ori, aproape întotdeauna vom fi în situaţia de a constata că de aportul creator personal al autorului ţine alegerea cutăror elemente, combinarea lor, variaţia şabloanelor general acceptate în cadrul unor anumite limite, permutarea unor elemente de tradiţie în alte sisteme [12] etc. Cu alte cuvinte, găsim şi la Puşkin, şi la povestitorul din Arhanghelsk amîndouă momentele: aportul creator al autorului şi tradiţia literară. Deosebirea constă în raportul cantitativ al celor două momente. La Puşkin este preponderent momentul creator, în timp ce la povestitorul popular prevalează tradiţia literară. Amîndoi, însă, potrivit sugestivei comparaţii a lui Silversvan, sînt aidoma unui înotător care taie apele rîului şi pe care curentul îl mînă într-o parte. Drumul înotătorului, ca şi creaţia scriitorului, va fi dat de rezultanta celor două forţe — eforturile personale ale înotătorului şi forţa deflectoare a curentului.

Putem afirma cu certitudine că, din punct de vedere psihologic, nu există o deosebire de principiu între procesul creaţiei populare şi cel al creaţiei individuale. Or, dacă aşa stau lucrurile, Freud are dreptate cînd susţine că „de la bun început, psihologia individuală înseamnă şi psihologie socială...“ (45, p. 8). De aceea psihologiei intermentale (interpsihologiei) a lui Tarde, ca şi psihologiei sociale expuse de alţi autori, trebuie să i se acorde o cu totul altă semnificaţie.

Călcînd pe urmele lui Sighele, De La Grassery, Rossi etc., consider că trebuie făcută o deosebire între psihologia socială şi cea colectivă, numai că indiciul care le deosebeşte este, după părerea mea, esenţialmente altul decît cel preconizat de către aceşti autori. Punctul lor de vedere n-a putut fi unanim acceptat în psihologie tocmai pentru că, potrivit opiniei lor, deosebirea îşi are izvorul în gradul de organizare a colectivului studiat.

Indiciul deosebirii se impune de la sine dacă luăm în consideraţie faptul că *obiectul psihologiei sociale îl constituie, în fond, tocmai psihicul individului.* Este limpede că în acest caz obiectul psihologiei individuale de mai înainte coincide cu psihologia diferenţială, care îşi propune să studieze deosebirile individuale ale oamenilor. Cu cele de mai sus coincide în totul

şi ideea de reflexologie generală, spre deosebire de cea colectivă, întîlnită la Behterev. „În acest sens există o anumită corelaţie între reflexologia individului şi reflexologia colectivă, întrucît prima îşi propune să elucideze trăsăturile particulare ale individului, să găsească deosebirea între structura individuală a oamenilor şi să indice baza reflexologică a acestor deosebiri, în timp ce reflexologia colectivă, studiind manifestările de masă sau colective ale activităţii corelative, îşi propune, de fapt, să arate cum, pe calea relaţiilor reciproce dintre indivizi în cadrul unor grupuri sociale şi prin estomparea deosebirilor lor individuale, se realizează produsele activităţii lor corelative“ (17, p. 28).

Din cele de mai sus se vede că este vorba de psihologia diferenţială în sensul strict al cuvîntului. Care va fi atunci obiectul psihologiei colective în sens propriu ? Lucrul acesta se poate demonstra cu ajutorul unui raţionament cît se poate de simplu. Totul în noi este social, ceea ce nu înseamnă însă că toate trăsăturile psihicului unui individ sînt proprii şi tuturor celorlalţi membri ai grupului dat. Numai o parte din psihologia individuală poate fi considerată drept atribut al colectivului dat ; această parte a psihicului individual în condiţiile manifestării sale colective constituie obiectul psihologiei colective ori de cîte ori se ia în studiu psihologia armatei, a bisericii etc.

În felul acesta, în loc să facem deosebirea dintre psihologia socială şi cea individuală, trebuie să deosebim psihologia socială şi psihologia colectivă. Deosebirea dintre psihologia socială şi cea individuală în estetică a căzut tot aşa cum a căzut şi deosebirea dintre estetica normativă şi cea descriptivă, deoarece — conform judicioasei opinii lui Münsterberg — estetica istorică era legată de psihologia socială, iar estetica normativă — de cea individuală (v. 156).

Mult mai importantă apare deosebirea dintre psihologia subiectivă şi cea obiectivă a artei. Diferitele trăsături ale trăirilor estetice evidenţiază clar caracterul distinctiv al metodei introspective aplicată la cercetarea acestor trăiri. Prin chiar natura sa, trăirea estetică rămîne neînţeleasă şi ascunsă în esenţa sa şi în fluxul ei în planul subiectului. Niciodată nu ştim şi nu înţelegem de ce ne-a plăcut o anumită operă. Tot ce inventăm pentru a-i explica acţiunea este rodul unei activităţi

mentale ulterioare, o evidentă raţionalizare a unor procese inconştiente. Esenţa trăirii însă rămîne pentru noi învăluită în mister. Arta constă în a ascunde arta, cum spune un proverb francez. De aceea psihologia a încercat să abordeze experimental soluţionarea problemelor sale, dar toate metodele esteticii experimentale — şi aşa cum au fost aplicate de Fechner (metoda alegerii, stabilirii şi aplicării), şi aşa cum au fost acceptate de Külpe (metoda alegerii, a treptatei schimbări şi a variaţiei timpului) (v. 148) — n-au putut depăşi, în fond, sfera celor mai elementare şi mai simple aprecieri estetice.

Analiza rezultatelor evoluţiei acestei metodologii îi sugerează lui Frebes concluzii cît se poate de triste (143, p. 330). Hamann şi Croce au supus-o unei aspre critici, iar ultimul a poreclit-o pur şi simplu astrologie estetică (v. 57 ; 28).

Nici naiva abordare reflexologică a studierii artei, cînd personalitatea scriitorului este cercetată cu ajutorul unor teste de felul : „Cum aţi fi procedat dacă fiinţa pe care o iubiţi v-ar fi înşelat ?“ (16, p. 35) — nu se află la o treaptă mult superioară. Chiar dacă concomitent se notează pulsul şi respiraţia, chiar dacă artistului i se dă să facă o compoziţie avînd ca temă primăvara, vara, toamna, iarna — tot nu vom izbuti să depăşim cadrul unei cercetări naive şi rizibile, absolut neputincioase şi neajutorate.

Estetica experimentală face o greşeală fundamentală : ea începe cu sfîrşitul, cu plăcerea estetică şi cu aprecierea, ignorînd procesul în sine şi uitînd că plăcerea şi aprecierea pot fi adesea momente întîmplătoare, derivate şi chiar colaterale ale comportamentului estetic. A doua greşeală se oglindeşte în incapacitatea de a descoperi elementul specific care delimitează trăirea estetică de o trăire obişnuită. În fond ea este sortită să nu treacă nicicînd pragul esteticii, odată ce alege în vederea aprecierii cele mai simple combinaţii de culori, sunete, linii etc., nesocotind faptul că aceste momente nu sînt deloc caracteristice receptării estetice ca atare.

În sfîrşit, al treilea şi cel mai important viciu al esteticii experimentale este premisa falsă după care trăirea estetică complexă ia naştere ca sumă a unor plăceri estetice mărunte. Aceşti esteticieni socotesc că frumuseţea unei opere arhitectonice sau a unei simfonii muzicale poate fi asimilată de noi

într-un tîrziu drept expresia sumară a unor percepţii izolate, consonanţe armonioase, acorduri, expresia secţiunii de aur etc. Este limpede, deci, că pentru estetica dinainte obiectivul şi subiectivul erau sinonime respectiv cu estetica nepsihologică şi cu estetica psihologică (v. 83). Însuşi conceptul de estetică obiectiv psihologică apărea ca o asociere de noţiuni şi cuvinte absurdă şi intrinsec contradictorie.

Criza prin care trece astăzi psihologia universală i-a scindat, simplist vorbind, pe toţi psihologii în două mari tabere. Pe de o parte, este vorba de grupul de psihologi care s-au cufundat şi mai mult decît înainte în subiectivism (Dilthey şi alţii). Este o psihologie care înclină evident spre bergsonismul pur. Pe de altă parte, în diferite ţări, de la America pînă la Spania, asistăm la cele mai felurite încercări de a crea o psihologie obiectivă. Behaviorismul american, *Gestaltpsychologie* germană, reflexologia, psihologia marxistă — sînt tot atîtea încercări dirijate de aceeaşi tendinţă a psihologiei contemporane spre obiectivitate. Este limpede că această tendinţă către obiectivitate cuprinde şi psihologia estetică, odată cu reconsiderarea fundamentală a metodologiei vechii estetici. Cea mai importantă problemă care preocupă această psihologie este, aşadar, crearea unei metode obiective şi a unui sistem obiectiv de psihologie a artei. Problema obiectivităţii este o problemă de viaţă şi de moarte care se pune în faţa acestui domeniu al cunoaşterii. Spre a ne apropia de soluţionarea problemei trebuie să stabilim mai exact în ce constă problema psihologică a artei şi abia după aceea să trecem la cercetarea metodelor ei.

Este foarte uşor să demonstrăm că orice studiu de artă apelează cu necesitate la unele premise şi date psihologice. În cazul în care lipseşte o teorie finită de psihologie a artei, aceste studii apelează la psihologia comună a omului de pe stradă şi la observaţii cazaniere. Un exemplu ne poate demonstra în mod elocvent cum nişte lucrări solide ca obiectiv şi realizare comit uneori erori de neiertat atunci cînd apelează la ajutorul psihologiei comune. Printre aceste erori se numără şi caracterizarea psihologică uzuală a metrului în versificaţie. Într-o carte a sa recent apărută, Grigoriev arată că, pornind de la curba ritmurilor pe care Andrei Bielîi o schiţează pentru unele poezii ale sale, se pot trage concluzii asupra sincerităţii poetu-

lui. Tot el dă următoarea descriere psihologică a troheului : „S-a observat că troheul ... serveşte pentru redarea unor stări de spirit jucăuşe, vioaie (*Nori aleargă, nori s-adună*). Dacă totuşi vreun poet va folosi troheul pentru a exprima stări de spirit de natură elegiacă, este limpede că aceste stări de spirit sînt nesincere, artificiale, iar încercarea în sine de a folosi troheul în elegie e tot atît de absurdă ca şi aceea de a modela — reluăm spirituala comparaţie a poetului I. Rukavişnikov — un negru din marmură albă“ (54, p. 38).

Este suficient să ne reamintim poezia lui Puşkin * la care se referă Grigoriev, sau fie şi un singur vers din această poezie — „sufletul mi se-nfioară de hăulitura lor“ — pentru a ne convinge că nu conţine nici urmă de dispoziţie „jucăuşă şi vioaie“, consfinţită de către autor ca atribut al troheului. Dimpotrivă, vedem o încercare evidentă de a folosi troheul într-o poezie lirică, consacrată unui sentiment de deznădejde, sumbru şi apăsător. Autorul citat consideră o astfel de încercare drept absurdă, după cum este absurd să modelezi din marmură albă un negru. Şi totuşi, vai de sculptorul care ar încerca să vopsească statuia în culoare neagră, dacă aceasta trebuie să reprezinte un negru, după cum vai de psihologia care, în pofida evidenţei, trece anapoda troheul în rîndul stărilor de spirit vioaie şi jucăuşe.

Într-o sculptură un negru poate fi alb, după cum troheul poate exprima în lirică o stare de spirit sumbră. Este însă adevărat că cele două fapte se cer explicate în mod special, explicaţie pe care nu ne-o poate oferi nici o altă disciplină în afară de psihologia artei.

Ca pandant la aceasta vom cita o altă caracterizare analogică a metrului, formulată de prof. univ. Ermakov : „În poezia *Drum de iarnă*... poetul, folosind metrul trist, *iambic*, într-o bucată elevată în conţinutul său, creează un dezacord intern, o jale sfîşietoare...“ (37, p. 190). De astă dată construcţia psihologică la care apelează autorul poate fi respinsă prin simpla invocare a faptului că poezia *Drum de iarnă* ** este scrisă în

---

* Vezi versiunea românească a poeziei *Dracii* în vol. A. S. Puşkin, *Lirice*, ed. Cartea Rusă, 1957, p. 236.

** Vezi A. S. Puşkin, vol. cit., p. 179.

pur tetrametru trohaic, şi nicidecum într-un „trist metru iambic". Astfel, psihologii care încearcă să înţeleagă tristeţea lui Puşkin studiindu-i metrul iambic, iar voioşia — examinîndu-i troheul, s-au rătăcit între aceşti iambi şi trohei ca între cei trei pini din basm, neluînd în seamă un fapt stabilit demult în ştiinţă şi formulat de Gherşenzon : „metrul versului îi este, de bună seamă, indiferent lui Puşkin ; el foloseşte acelaşi metru şi atunci cînd descrie despărţirea de femeia iubită (*Lăsat-ai patria străină*)*, şi cînd arată cum vînează pisica un şoarece (în *Contele Nulin* **), întîlnirea dintre înger şi demon şi un scatiu captiv" (47, p. 17).

Fără un studiu psihologic special nu vom înţelege nicicînd ce legi guvernează sentimentele într-o operă de artă, şi riscăm să facem greşeli dintre cele mai grosolane. Este semnificativ, de asemenea, faptul că nici cercetările sociologice ale artei nu sînt în măsură să ne dea o explicaţie exhaustivă a mecanismului de acţionare propriu unei opere de artă. La elucidarea problemei contribuie mult acel „principiu al antitezei", la care, urmîndu-l pe Darwin, apelează Plehanov pentru a explica numeroase fenomene de artă (98, pp. 37—59). Toate cele de mai sus vin să indice extraordinara complexitate a influenţelor pe care le suferă arta, influenţe ce nu pot fi în nici un caz reduse la o formă de reflectare simplă şi univocă. În fond, este vorba de problema influenţei complexe a suprastructurii la care se referă Marx atunci cînd arată că „anumite epoci de înflorire ale artei nu concordă cîtuşi de puţin cu dezvoltarea generală a societăţii", că „în domeniul artei înseşi anumite forme importante ale acesteia nu sînt posibile decît pe o treaptă inferioară a dezvoltării artelor... Dificultatea nu constă însă în a înţelege că arta şi epopeea greacă sînt legate de anumite forme de dezvoltare socială. Dificultatea constă în faptul că ele ne procură încă şi astăzi o desfătare artistică şi că într-o anumită privinţă servesc ca normă şi model inegalabil" (3, pp. 684—685).

Iată un mod precis de-a aborda problema psihologică a artei. Nu trebuie să lămurim originea în raport cu economia,

---

* Ibid, p. 246.

** Versiunea românească a poemului *Contele Nulin*, în volumul A. S. Puşkin, Opere alese, vol. I, ed. Cartea Rusă, 1954.

ci sensul acţiunii şi semnificaţiei acelui farmec ce „nu este în contradicţie cu treapta socială nedezvoltată pe care ea a crescut“ (3, p. 685). Astfel raportul dintre artă şi relaţiile economice care au chemat-o la viaţă se arată a fi foarte complex.

Ceea ce nu înseamnă că condiţiile sociale nu determină pe deplin şi exhaustiv caracterul şi acţiunea operei de artă, ci înseamnă că le determină în mod mediat. Înşeşi sentimentele pe care le provoacă o operă de artă sînt sentimente social condiţionate. Pictura egipteană oferă în acest sens un exemplu concludent. Forma (stilizarea corpului omenesc) îndeplineşte aici în mod evident funcţia de comunicare a sensibilităţii sociale, care lipseşte în obiectul reprezentat, luat ca atare, fiindu-i conferit de către artă. Generalizînd această idee, putem compara acţiunea artei cu cea a ştiinţei şi tehnicii. În estetica psihologică problema se rezolvă după acelaşi model ca şi în estetica sociologică. Sîntem gata să repetăm afirmaţia lui Hausenstein, înlocuind de fiece dată cuvîntul „sociologie“ prin cuvîntul „psihologie“ : „Sociologia pur ştiinţifică a artei este o funcţie matematică“ (59, p. 28). „Arta fiind o formă, sociologia artei îşi merită la urma urmei denumirea doar atunci cînd constituie sociologia formei. Sociologia conţinutului este posibilă şi necesară, dar ea nu reprezintă sociologia artei în sensul propriu al cuvîntului, deoarece sociologia artei, într-o accepţie exactă, nu poate fi decît o sociologie a formei. Cît despre sociologia conţinutului, aceasta se identifică în fond cu sociologia generală şi ţine mai curînd de istoria civilă a societăţii decît de cea estetică. Cel care priveşte tabloul revoluţionar al lui Delacroix prin prisma sociologiei conţinutului, se ocupă în fond de istoria Revoluţiei din Iulie, şi nu de sociologia elementului formal, marcat de ilustrul nume al lui Delacroix“ (59, p. 27) ; pentru acest cercetător obiectul său de studiu este un obiect al psihologiei generale, nu al psihologiei artei. „Sociologia stilului nu se identifică în nici un caz cu sociologia materialului artistic... în sociologia stilului, este vorba... de influenţa exercitată asupra formei“ (58, p. 12).

Prin urmare, se pune problema dacă pot fi stabilite anume legi psihologice privind influenţa artei asupra omului, sau acest lucru este imposibil. Idealismul extrem este înclinat să nege orice legitate în artă şi în viaţa psihologică. „Acum, ca şi

înainte, mai tîrziu, ca şi acum, sufletul rămîne şi va rămîne în veci de neînţeles... Nu există legi pentru suflet, deci nu există legi nici pentru artă“ (6, pp. VII—VIII). Dacă admitem existenţa legităţii în viaţa noastră psihologică, sîntem datori să apelăm la ea în vederea explicării acţiunii artei, această acţiune exercitîndu-se întotdeauna în conexiune cu toate celelalte forme ale activităţii noastre.

Metoda estopsihologică a lui Hennequin conţine, de aceea, ideea judicioasă că psihologia socială este singura care îi poate oferi cercetătorului de artă un punct sigur de sprijin şi o direcţie. Totuşi, această metodă s-a înfundat undeva în afara zonei intermediare dintre sociologie şi psihologie, schiţată de el destul de clar. Astfel, psihologia artei necesită în primul rînd o conştiinţă clară şi precisă a esenţei problemei psihologice a artei şi a graniţelor sale. Sîntem în totul de acord cu opinia lui Kiilpe, potrivit căreia, în fond, nici o estetică nu poate evita psihologia : „Dacă raportul cu psihologia este uneori contestat, faptul se explică, credem, numai printr-un dezacord neesenţial din punct de vedere interior : după aprecierea unora, sarcinile speciale ale esteticii rezidă în a folosi un punct de vedere original atunci cînd sînt examinate fenomenele psihice, iar după alţii, aceste sarcini au în vedere studierea unui original domeniu de fapte, cercetate în general dintr-un punct de vedere pur psihologic. În primul caz avem de-a face cu estetica faptelor psihologice, în cel de al doilea — cu psihologia faptelor estetice“ (75, pp. 98—99).

Sarcina constă însă în a realiza o foarte strictă delimitare între problema psihologică a artei şi cea sociologică. În baza consideraţiilor anterioare, cel mai judicios este, cred, să pornim de la psihologia individului. Este limpede că aici nu-şi va găsi aplicarea formula curentă, potrivit căreia trăirile individului nu pot servi drept material pentru psihologia socială. Afirmaţia că psihologia trăirii artei de către un inidivid oarecare ar fi tot atît de puţin condiţionantă din punct de vedere social ca şi minereul sau combinaţia chimică este inexactă ; de asemenea, apare evident faptul că istoriei artei îi va reveni să studieze în mod special geneza artei şi dependenţa ei de economia socială. Arta — ca direcţie determinată, ca sumă de opere produse — este o formă a ideologiei ca oricare alta.

Pentru psihologia obiectivă, problema *a fi sau a nu fi* constituie o problemă de metodă. Pînă acum cercetarea psihologică a artei a urmat una din următoarele două direcţii : ori era studiată psihologia artistului, a creatorului, după felul în care s-a oglindit în cutare din operele sale, ori era studiată trăirea spectatorului, a cititorului, care percepe această operă. Imperfecţiunea şi sterilitatea celor două metode sînt evidente. Avînd în vedere excepţionala complexitate a proceselor creative şi totala necunoaştere a legilor care guvernează oglindirea psihologiei creatorului în opera sa, vom înţelege că este imposibil să ne ridicăm de la operă la psihologia autorului ei dacă nu vrem să ne oprim pentru totdeauna la faza divinaţiei. La care se mai adaugă şi faptul că orice ideologie se realizează, aşa cum a arătat Engels, în chip fals conştient sau, în fond, inconştient. „După cum un individ oarecare nu poate fi judecat după ceea ce gîndeşte despre sine, tot astfel o asemenea epocă de revoluţie nu poate fi judecată prin prisma conştiinţei sale. Dimpotrivă, această conştiinţă trebuie explicată prin contradicţiile vieţii materiale...“, spune Marx (1, p. 314). Ceea ce Engels, într-una din scrisori, a explicat în felul următor : „Ideologia este un proces, pe care aşa-numitul cugetător îl împlineşte, ce-i drept, în chip conştient, dar fals conştient. Adevăratele forţe motrice care-l pun în mişcare îi rămîn necunoscute, altfel n-ar fi un proces ideologic. Prin urmare, el îşi închipuie forţe motrice false sau aparente“ (4, p. 469).

La fel de sterilă se dovedeşte şi analiza trăilor spectatorului, întrucît şi acesta se ascunde în sfera inconştientă a psihicului. De aceea, cred, trebuie să propunem pentru psihologia artei o altă metodă, care necesită o anumită fundamentare metodologică. I se poate aduce, desigur, aceeaşi obiecţie care se formulează de obicei împotriva studierii inconştientului de către psihologie : se afirmă că inconştientul, după cum denotă şi sensul cuvîntului, este ceva de care nu sîntem conştienţi, ceva necunoscut pentru noi, de aceea nici nu poate forma obiectul unui studiu ştiinţific. Obiecţia aceasta are la bază o premisă falsă : „putem studia (şi în general putem cunoaşte) numai ceea *ce* conştientizăm *în mod direct*“. Este însă o premisă nefondată, deoarece cunoaştem şi studiem multe lucruri pe care nu le conştientizăm direct şi pe care le cunoaştem numai

prin analogie, prin intermediul unor construcţii, ipoteze, concluzii, raţionamente etc. — în genere numai pe cale indirectă. Aşa se recreează, de exemplu, toate tablourile din trecut, pe care le reconstituim cu ajutorul celor mai diverse calcule şi construcţii pe baza unui material care adesea *nu seamănă deloc* cu aceste tablouri, „cînd zoologul, avînd în faţă o fosilă, stabileşte mărimea animalului preistoric, aspectul exterior, felul de viaţă, ne spune cu ce s-a hrănit etc. — toate acestea nu-i sînt date în mod *nemijlocit* zoologului, *nu sînt trăite de el* ca atare, în mod direct, ci reprezintă *concluziile* la care ajunge pe baza conştientizării directe a unor semnalmente ale fosilelor etc.“ (64, p. 199).

În virtutea acestor consideraţii putem apela la acea metodă nouă de psihologie a artei care, în clasificarea metodelor întreprinsă de Müller-Freienfels, poartă numele de „metodă obiectiv analitică“ [13 *] (154, pp. 42—43). Trebuie să încercăm să pornim nu de la autor şi nici de la spectator, ci chiar de la opera de artă. E drept, opera de artă în sine nu constituie în nici un caz obiectul psihologiei şi nici psihicul nu este exprimat în ea. Totuşi, dacă ne gîndim la situaţia istoricului care studiază în condiţii identice, să zicem, Revoluţia Franceză după niște materiale ce nu-i dau şi nu includ obiectele propriu-zise ale cercetării sale, sau la situaţia geologului — vom vedea că o serie de ştiinţe se supun necesităţii de a-şi reconstitui în prealabil obiectul de studiu cu ajutorul unor metode indirecte, adică analitice. În aceste ştiinţe, procesul de căutare a adevărului aminteşte adesea de procesul stabilirii adevărului în cursul instrucţiei judiciare pe marginea unei crime, cînd crima este de domeniul trecutului şi judecătorul n-are la dispoziţie decît probe indirecte : urme, indicii, mărturii. Rău judecător ar fi acela care ar pronunţa sentinţa pe baza celor relatate de pîrît sau de păgubaş, adică de o persoană cu siguranţă părtinitoare şi care prin firea lucrurilor denaturează adevărul. La fel procedează psihologia atunci cînd face apel la mărturiile cititorului sau ale spectatorului. De aici nu rezultă însă că judecătorul ar trebui să renunţe cu totul la audierea părţilor interesate, din moment ce de la bun început nu le acordă încredere. La fel şi psihologul nu va renunţa nicicînd să utilizeze cutare material, deşi acesta poate fi declarat cu anticipaţie

drept fals. Judecătorul izbuteşte să stabilească adevărul numai după ce pune faţă în faţă o serie de situaţii false, după ce le verifică pe bază de probe obiective, de dovezi concrete etc. Istoricul este şi el aproape întotdeauna silit să folosească materiale despre care ştie dinainte că sînt false şi părtinitoare ; şi după cum istoricul şi geologul îşi reconstituie în prealabil obiectul de studiu şi abia după aceea îl supun cercetării, tot astfel psihologul este silit să apeleze mai ales la dovezile concrete, la operele de artă înseşi, şi să reconstituie pe baza lor psihologia care le corespunde, spre a avea posibilitatea să studieze această psihologie şi legile ei diriguitoare. În aceste condiţii este firesc ca psihologul să considere orice operă de artă drept un sistem de excitanţi, conştient sau inconştient organizaţi în aşa fel încît să provoace o reacţie estetică. Analizînd structura excitanţilor, reconstituim structura reacţiei. În acest sens este edificator un exemplu foarte simplu. Cînd studiem structura ritmică a unui fragment verbal, tot timpul avem de-a face cu fapte de altă factură decît cea psihologică, şi totuşi, analizînd această structură ritmică a vorbirii ca fiind divers orientată spre a provoca o reacţie funcţională corespunzătoare, noi reconstituim prin intermediul acestei analize, pornind de la date pe deplin obiective, unele trăsături ale reacţiei estetice. Evident, reacţia estetică reconstituită pe această cale va fi absolut impersonală, adică nu va aparţine nici unui om şi nu va oglindi nici un proces psihic individual în toată concreteţea lui, ceea ce, dealtfel, nu poate fi decît un merit al ei. Împrejurarea ne ajută să stabilim natura reacţiei estetice în forma ei pură, fără toate procesele întîmplătoare care i se alătură în psihicul individual.

Această metodă ne garantează de asemenea în suficientă măsură obiectivitatea rezultatelor obţinute şi a întregului sistem de cercetare, deoarece ea porneşte de fiece dată de la studierea unor fapte certe, care există în mod obiectiv şi sînt luate în considerare ca atare. Direcţia generală a metodei poate fi exprimată prin formula : de la forma operei de artă, prin analiza funcţională a elementelor şi structurii ei, la reconstituirea reacţiei estetice şi stabilirea legilor ei generale.

În funcţie de noua metodă, definim sarcinile şi planul prezentei lucrări ca o încercare de a aplica această metodă în prac-

tică, în mod concret şi planificat. Desigur, această împrejurare nu ne-a permis să ne propunem anumite scopuri de sistematizare. În ceea ce priveşte metodologia, critica studiului, sintetizarea teoretică a rezultatelor şi a valorii lor aplicative — în toate am fost nevoiţi să renunţăm la obiectivul de a revedea fundamental şi sistematic întreg materialul, ceea ce ar fi putut forma obiectul unui considerabil număr de studii.

Pretutindeni ne-am văzut nevoiţi să nu pierdem din vedere obiectivul de a trasa căile pentru rezolvarea celor mai elementare şi mai simple probleme, în vederea verificării metodei. În acest scop, am plasat mai la începutul lucrării studii analitice consacrate fabulei, nuvelei, tragediei, spre a demonstra cu maximă evidenţă procedeele şi caracterul metodelor pe care le folosim.

Dacă această cercetare ar izbuti să ofere o privire generală şi orientativă asupra psihologiei artei, autorul şi-ar considera misiunea îmdeplinită.

CRITICĂ

Capitolul II

ARTA CA FACTOR DE CUNOAȘTERE

Principiile criticii. Arta ca factor de cunoaștere. Intelectualismul acestei formule. Critica teoriei imagisticii. Rezultatele practice ale acestei teorii. Neînțelegerea psihologiei formei. Dependența față de psihologia asociaționistă și față de cea senzualistă.*

PSIHOLOGIA cunoaşte foarte multe teorii, care explică, fiecare în felul său, procesele de creaţie sau de receptare artistică. Totuşi sînt extrem de puţine încercările duse pînă la capăt. Nu dispunem aproape de nici un sistem finit şi universal acceptat de psihologie a artei. Autorii care îşi propun, precum Müller-Freienfels, să întrunească într-o sinteză tot ce există mai valoros în acest domeniu sînt prin forţa lucrurilor sortiţi să se rezume la o eclectică trecere în revistă a unor foarte diverse opinii şi puncte de vedere. În majoritatea cazurilor psihologii au cercetat sporadic şi fragmentar doar unele probleme izolate de teorie a artei care ne interesează, iar investigaţiile lor s-au desfăşurat adesea în planuri total diferite şi fără zone de intersecţie, aşa că, în lipsa unei idei centrale sau a unui principiu metodologic comun, ar fi greu să cuprindem într-o privire critică sistematică tot ce a realizat psihologia în acest sector.

În obiectul studiului nostru se pot înscrie numai acele teorii psihologice ale artei care, în primul rînd, au fost aduse la un stadiu de teorie sistematică cît de cît finită, iar în al doilea rînd, se află în acelaşi plan cu studiul întreprins de noi. Cu alte cuvinte, vom înfrunta critic numai teoriile psihologice care operează cu ajutorul metodei obiectiv analitice, adică pun în

---

* În original *образность*, de la *образ* = imagine.

centrul atenţiei lor analiza obiectivă a operei de artă şi, pornind de la această analiză, reconstituie psihologia ce-i este proprie. Sistemele construite după alte metode şi procedee de cercetare se înscriu în cu totul alt plan şi, pentru a verifica rezultatele cercetării noastre pe bază de legi şi fapte stabilite înainte, vom fi nevoiţi să aşteptăm rezultatele ei finale, întrucît numai concluziile ultime pot fi comparate cu concluziile altor cercetări, care au urmat o cale cu totul diferită.

Aceasta limitează considerabil şi restrînge sfera teoriilor ce urmează a fi supuse unui examen critic, permiţîndu-ne să reducem sistemele psihologice la trei tipuri fundamentale, fiecare sistem tipic unind în jurul său o mulţime de investigaţii particulare autonome, opinii necongruente etc.

Ne rămîne să mai adăugăm că şi critica pe care intenţionăm s-o desfăşurăm mai jos. trebuie, chiar prin sensul menirii sale, să-şi aibă punctul de plecare în autenticitatea şi consistenţa pur psihologică a fiecărei teorii. Meritele ce revin teoriilor examinate în domeniul lor special, de pildă în lingvistică, în teoria literaturii etc., nu sînt luate aici în consideraţie.

Cea dintîi şi cea mai răspîndită formulă ce se impune atenţiei oricărui psiholog atunci cînd abordează problemele artei este aceea care defineşte arta ca factor de cunoaştere. Acest punct de vedere, iniţiat de Humboldt, şi-a găsit o strălucită dezvoltare în lucrările lui Potebnea şi ale şcolii sale, alcătuind principiul fundamental, pe care savantul rus şi-a axat o serie de rodnice cercetări. Într-o formă întrucîtva modificată, acelaşi punct de vedere se înrudeşte îndeaproape cu o teorie foarte răspîndită, care-şi trage originea din Antichitate : teoria potrivit căreia arta înseamnă aflarea înţelepciunii, iar una din sarcinile sale principale este aceea de a instrui şi povăţui. Reperul fundamental al acestei teorii îl oferă analogia ce se stabileşte între funcţionarea şi evoluţia limbii, pe de o parte, şi arta, pe de alta. Sistemul psihologic al lingvisticii a demonstrat că orice cuvînt are trei elemente de bază : în primul rînd, forma fonică externă, în al doilea rînd, imaginea sau forma internă şi, în al treilea rînd, semnificaţia. În acest context, numim formă internă cea mai apropiată semnificaţie etimologică a cuvîntului, acea semnificaţie care îi oferă posibilitatea să semnifice conţinutul ce i se conferă. Sînt numeroase cazurile cînd această formă internă a fost dată uitării şi elimi-

nată sub influenţa lărgirii continue a semnificaţiei cuvîntului. În schimb, alte cuvinte îşi dezvăluie uşor forma internă ; dealtfel, cercetarea etimologică demonstrează că şi acele cuvinte care şi-au păstrat doar forma externă şi semnificaţia, şi-au avut şi ele o formă internă, dar aceasta a fost dată uitării în procesul de evoluţie a limbii. Astfel, sunetele care alcătuiesc cuvîntul „мышь“ [„şoarece“] * au însemnat cîndva „hoţ“ [14] şi actuala lor semnificaţie — aceea de şoarece — le-a revenit doar prin intermediul formei interne. În cuvinte precum „mucos“, „cerneală“, „aviator“, „autocar“ ** etc. forma internă a rămas clară şi astăzi, după cum este absolut clar şi procesul de eliminare treptată a imaginii de către conţinutul tot mai cuprinzător al cuvîntului, acel conflict ce se iveşte între scara de aplicare iniţială, mai restrînsă, a cuvîntului, şi cea ulterioară, mai largă. Simţim limpede acest conflict cînd spunem „cerneală roşie“ sau „tramvai cu cai“ ***. Spre a înţelege rolul esenţial ce-i revine formei interioare în analogia cu arta, este util să ne oprim asupra fenomenului sinonimiei. Identice în conţinut, două sinonime se prezintă într-o formă fonică diferită numai datorită faptului că formele lor interne sînt total deosebite. Astfel, în limba rusă, cuvintele „луна“ şi „месяц“ semnifică acelaşi lucru, «lună», cu ajutorul unor sunete diferite datorită faptului că etimologic cuvîntul „luna“ înseamnă ceva capricios [15], schimbător, fără constanţă, cu toane (aluzie la fazele lunii), iar cuvîntul „mesiaţ“ semnifică ceva ce serveşte la măsurat (aluzie la măsurarea timpului după faze).

Deci, deosebirea dintre cele două cuvinte este de natură pur psihologică. Amîndouă duc la acelaşi rezultat, dar prin intermediul unor procese de gîndire diferite. Tot astfel două aluzii diferite ne pot sugera acelaşi lucru, dar pe căi ce diferă. Potebnea realizează o strălucită formulare a acestei idei : „Forma internă a fiecăruia din aceste cuvinte, spune el, orientează în mod diferit gîndirea...“ (104, p. 146).

Psihologii amintiţi găsesc, de asemenea, că cele trei elemente pe care le deosebim în cuvînt sînt proprii şi fiecărei opere de

---

* Aici şi în continuare parantezele drepte aparţin traducătorului.
** În original : молокосос, чернила, летчик, конка.
*** În original : паровая конка.

artă, deci, afirmă ei, şi procesele psihologice de receptare şi creaţie a operei coincid cu procesele respective de receptare şi creaţie a fiecărui cuvînt în parte. „Aceleaşi elemente, spune Potebnea, acţionează şi în opera de artă, şi nu ne va fi greu să le descoperim dacă vom judeca în felul următar : «Această statuie de marmură (forma externă) — o femeie cu sabie şi cu cîntar (forma internă) — reprezintă justiţia (conţinutul)». Aşadar, în opera de artă imaginea ţine de conţinut, aşa cum în cuvînt reprezentarea ţine de imaginea senzorială sau de noţiune [16]. În loc de «conţinutul» operei de artă putem folosi o expresie mai simplă, şi anume «ideea»“ (104, p. 146).

Prin urmare, mecanismul proceselor psihologice corespunzătoare operei de artă se conturează din această analogie, stabilindu-se totodată că aspectul simbolic sau imagistic al cuvîntului este egal cu aspectul său poetic ; deci, bază a trăirii artistice devine imagistica, iar caracterul ei general este dat de proprietăţile obişnuite ale procesului intelectual şi cognitiv. Văzînd pentru prima oară un glob de sticlă, copilul îi zice pepenaş, explicînd impresia produsă de glob, nouă şi necunoscută pentru el, prin intermediul unei reprezentări anterioare şi cunoscute — pepenele. O reprezentare anterioară — „pepenaş“ — i-a ajutat copilului să aperceapă şi una nouă. „Shakespeare a creat figura lui Othello, spune Ovseaniko-Kulikovski, în vederea apercepţiei ideii de gelozie, după cum copilul şi-a amintit de «pepenaş» şi l-a numit în vederea apercepţiei globului de sticlă... «Un glob de sticlă — păi ăsta este un pepenaş», a spus copilul. «Gelozie — păi asta înseamnă Othello», a spus Shakespeare. Bine sau rău, copilul şi-a explicat pentru el ce este un glob. Shakespeare a explicat admirabil ce înseamnă gelozia, mai întîi sieşi, iar după aceea întregii omeniri“ (93, pp. 18—20).

Rezultă, deci, că poezia sau arta reprezintă un mod aparte de gîndire [17], care duce în ultimă instanţă la aceleaşi rezultate ca şi cunoaşterea ştiinţifică (explicarea geloziei la Shakespeare), dar pe altă cale. Arta nu se deosebeşte de ştiinţă decît prin metoda ce-i este proprie, adică prin modul de trăire, deci din punct de vedere psihologic. „Poezia, ca şi proza, spune Potebnea, este în primul rînd şi în principal «un anumit mod

de gîndire şi de cunoaştere...»“ (102, p. 97). „Fără imagine nu există artă, în speţă poezie“ (102, p. 83).

Spre a formula deplin punctul de vedere al acestei teorii cu privire la procesul înţelegerii artistice, trebuie să arătăm că, potrivit acestui punct de vedere, orice operă de artă poate fi utilizată în calitate de predicat al unor fenomene ori idei noi, necunoscute, pe care să le aperceapă, întocmai cum imaginea din cuvînt ajută la aperceperea unui sens nou. Un lucru pe care nu sîntem în stare să-l înţelegem direct, îl putem înţelege pe cale indirectă, metaforică, iar acţiunea psihologică a operei de artă poate fi redusă în întregime la acest caracter ocolit al drumului urmat.

„În cuvîntul rusesc contemporan «mîş», spune Ovseaniko-Kulikovski, ideea este orientată spre ţel, adică spre desemnarea noţiunii, pe cale directă, şi face un pas ; în cuvîntul sanscrit «mus» ea urma o cale oarecum ocolită, la început spre sensul de «hoţ», iar de acolo spre sensul de «şoarece», deci făcea doi paşi. Această mişcare ne apare mai ritmică în comparaţie cu prima, care este o mişcare rectilinie... În psihologia limbii, adică în gîndirea concretă, reală (nu în cea logică formală), esenţialul nu stă în ceea ce a fost spus sau gîndit, ci în felul cum a fost spus, cum a fost gîndit, în ce fel a fost prezentat un anume conţinut“ (93, pp. 26, 28).

Aşadar, este limpede : avem de-a face cu o teorie pur intelectuală. Arta pretinde doar activitatea minţii, a gîndirii — atît, restul reprezintă în psihologia artei un fenomen fortuit şi colateral. „Arta este o anumită activitate a gîndirii“ (93, p. 63) — formulează Ovseaniko-Kulikovski. Cît despre faptul că arta are ca însoţitor o binecunoscută şi foarte importantă emoţie, atît în procesul de creaţie cît şi în cel de receptare, autorii de mai sus îl consideră drept un fenomen accidental care nu ţine de esenţa procesului. Emoţia apare ca o răsplată pentru muncă, deoarece imaginea necesară în vederea înţelegerii unei anumite idei, predicatul la această idee „mi-e dat de către artist, l-am primit de-a gata, pe gratis“ (93, p. 36). Şi această senzaţie primită pe gratis — o senzaţie de relativă uşurinţă, de plăcere parazitară de pe urma folosirii de-a gata a unei munci străine — este tocmai ceea ce constituie izvorul desfătării artistice. Simplist vorbind, putem spune că

Shakespeare a muncit pentru noi atunci cînd, spre a exprima ideea de gelozie, a căutat să găsească imaginea lui Othello, corespunzătoare acestei idei. Toată desfătarea pe care o încercăm cînd citim despre Othello se reduce în întregime la plăcuta folosire a unei munci străine şi la întrebuinţarea pe gratis a muncii creatoare a altuia. Semnalăm un lucru foarte interesant : chiar şi cei mai prestigioşi reprezentanţi ai acestei şcoli recunosc deschis intelectualismul unilateral al sistemului. Astfel, Gornfeld spune direct că definirea artei drept cunoaştere „cuprinde doar o latură a procesului artistic“ (48, p. 9). În cazul unei atari interpretări a psihologiei artei, arată de asemenea Gornfeld, hotarul dintre procesul cunoaşterii ştiinţifice şi a celei artistice se şterge, în această privinţă „marile adevăruri ştiinţifice se aseamănă cu imaginile artistice“ şi, prin urmare, „respectiva definire a poeziei necesită o *differentia specifica* mai subtilă, pe care nu-i aşa de uşor s-o găseşti“ (48, p. 8).

Este interesant că, în această privinţă, teoria citată vine în contradicţie cu întreaga tradiţie psihologică privind problema dată. De regulă, cercetătorii au exclus din sfera analizei estetice aproape toate procesele intelectuale. „Numeroşi teoreticieni au subliniat atît de unilateral că arta ţine de receptare, sau de fantezie, sau de sensibilitate, au formulat o opoziţie atît de categorică între artă şi ştiinţă, ca domeniu al cunoaşterii, încît poate apărea drept o opinie aproape incompatibilă cu teoria artei afirmaţia noastră că şi actele de gîndire formează un sector al desfătării artistice“ (154, p. 180).

În felul acesta caută să se justifice unul dintre autori, incluzînd în analiza desfătării estetice procesele de gîndire. Tot aici gîndirea este pusă în frunte atunci cînd sînt explicate fenomenele de artă.

Acest intelectualism unilateral a ieşit foarte repede la iveală, aşa că cercetătorii din a doua generaţie s-au văzut în situaţia de a introduce corective substanţiale în teoria magistrului lor, corective care, strict vorbind, anulează din punct de vedere psihologic afirmaţia amintită. Chiar Ovseaniko-Kulikovski s-a văzut nevoit să formuleze teoria potrivit căreia lirica reprezintă un gen de creaţie aparte (v. 94), care denotă în raport cu eposul *„o deosebire psihologică de principiu“*. Rezultă că esenţa

artei lirice nu poate nicicum să fie redusă la procesele gnoseologice, la activitatea gîndirii, dar că, în trăirea lirică, un rol determinant îi revine emoției, o emoție care poate fi delimitată precis de emoţiile colaterale, ce se ivesc în procesul creației științifice de factură filozofică. „Orice creație umană își are emoțiile ei. Analiza psihologiei proprii creației matematice, de pildă, va evidenția neapărat o «emoție matematică» specială. Dar nici matematicianul, nici filozoful, nici naturalistul nu vor consimți ca obiectivul lor să se reducă la a crea emoții specifice, legate de specialitatea lor. Nu vom înscrie în sfera activităților emoționale nici știința, nici filozofia... Emoţiile au un rol foarte important în creaţia artistică — adică *imagistică.* În acest domeniu ele sînt chemate la viaţă chiar de conţinut şi pot fi de orice fel : de jale, tristeţe, milă, indignare, compasiune, duioşie, groază etc. — *numai că nu sînt lirice în sine.* Dar li se poate adăuga o emoţie lirică — din afară, anume din partea formei, dacă opera de artă dată este învestită cu o formă ritmică, de pildă forma versului sau o formă de proză care respectă cadenţa ritmică a vorbirii. Să luăm scena în care Hector își ia bun rămas de la Andromaca. Citind-o, poate aţi încercat o emoţie puternică şi chiar v-au dat lacrimile. Fără nici o îndoială, această emoţie, provocată de caracterul mişcător al scenei însăşi, nu conţine în sine nimic liric. Dar acestei emoţii provocate de conţinut i se adaugă acţiunea ritmului armonios al hexametrilor, drept care încercaţi, pe deasupra, şi o uşoară emoţie lirică. Aceasta din urmă a fost mult mai puternică pe vremea cînd poemele homerice nu erau o carte de lectură, cînd rapsozii orbi cîntau aceste cîntece, acompaniindu-se la citeră. Ritmul versului se asocia cu acela al cîntului şi muzicii. Elementul liric creştea în intensitate, poate acoperind uneori cu totul emoţia provocată de conţinut. Dacă vreţi să obţineţi această emoţie în starea ei pură, fără ingredientul emoției lirice, transpuneți scena într-o proză lipsită de cadența ritmului, imaginați-vă, de pildă, scena despărțirii dintre Hector și Andromaca în relatarea lui Pisemski. Veți resimți o autentică emoție de simpatie, compasiune, milă, veți vărsa chiar și o lacrimă — dar toate acestea nu vor avea în fond nimic liric“ (94, pp. 173—175).

Astfel, un uriaş sector al artei — tot domeniul muzicii, arhitecturii, poeziei — rămîne în afara teoriei care consideră arta drept o activitate a gîndirii. Ceea ce impune gruparea acestor arte nu numai într-o subclasă aparte în interiorul artelor înseşi, ci chiar într-o clasă de creaţie cu totul specială, la fel de străină de artele imagistice ca şi de creaţia ştiinţifică şi filozofică, şi aflîndu-se totodată în acelaşi raport faţă de amîndouă. În practică se dovedeşte însă că este foarte greu să se traseze hotarul între liric şi neliric în interiorul artei. Cu alte cuvinte, dacă recunoaştem că artele lirice nu pretind aportul gîndirii, ci altceva, trebuie implicit să admitem că orice altă artă prezintă, de asemenea, vaste domenii care nu pot fi în nici un caz reduse la activitatea gîndirii. Drept consecinţă, de pildă, opere ca *Faust* de Goethe, *Oaspetele de piatră, Cavalerul avar, Mozart şi Salieri* de Puşkin trebuie trecute în categoria artei sincretice, sau amestecate, pe jumătate imagistică, pe jumătate lirică, şi nu întotdeauna aceste opere pot fi supuse unei operaţii de transpunere, cum s-a procedat cu scena despărţirii dintre Hector şi Andromaca. Chiar după teoria lui Ovseaniko-Kulikovski, nici o deosebire de principiu nu desparte versul de proză, vorbirea ritmată de cea neritmată, şi, deci, forma exterioară nu oferă nici un indiciu care ar îngădui să se marcheze deosebirea dintre arta imagistică şi arta lirică. „Versul nu este decît o proză pedantă, care respectă monotonia metrului, în timp ce proza este un vers liber, în care iambii, troheii etc. se succed liber şi nestingherit, ceea ce nu împiedică defel ca unele texte de proză (de pildă la Turgheniev) să fie mai armonioase decît multe versuri“ (93, p. 55).

În continuare observăm că, în scena de despărţire dintre Hector şi Andromaca, emoţiile noastre par a se desfăşura pe două planuri : pe de o parte, sînt emoţiile provocate de conţinut, acele emoţii care s-ar fi menţinut şi în cazul transcrierii scenei de către Pisemski ; pe de alta, sînt emoţiile provocate de hexametri, care la Pisemski ar fi fost irevocabil pierdute. Se pune întrebarea : există oare vreo operă de artă lipsită de aceste emoţii suplimentare, generate de formă ? Cu alte cuvinte, ne putem oare imagina o operă de artă care, fiind redată de Pisemski în aşa fel încît să-şi păstreze doar conţinu-

tul, în timp ce forma ar dispărea complet, să nu-şi piardă totuşi nici unul din atributele sale ? Dimpotrivă, analiza şi observaţia curentă ne conving că, într-o operă cu caracter imagistic, forma este la fel de indestructibilă ca în orice poezie lirică. Ovseaniko-Kulikovski consideră că *Anna Karenina*, de pildă, este o operă strict epică. Cît despre Tolstoi, iată ce spune el despre romanul său şi, în particular, despre aspectul formal al acestuia : „Dacă aş fi intenţionat să redau în cuvinte tot ce am urmărit să redau prin roman, ar fi trebuit să scriu din nou acelaşi roman pe care l-am scris... Iar dacă criticii au înţeles şi pot exprima în foiletoane ce am vrut să spun, nu pot decît să-i felicit şi să-i asigur *qu'ils en savent plus long que moi**. Şi dacă unii critici îşi imaginează în miopia lor că am vrut să descriu numai ceea ce îmi place mie, cum mănîncă Obolenski şi ce umeri are Karenina, ei se înşală. În tot, aproape în tot ce am scris, m-a călăuzit nevoia de a aduna gîndurile înlănţuite între ele, pentru a mă exprima pe mine, dar fiece gînd, aparte exprimat în cuvinte, îşi pierde sensul, decade cumplit atunci cînd este degajat din înlănţuirea în care se găseşte. Iar înlănţuirea ca atare nu o întocmeşte gîndirea (cred eu), ci altceva, şi este imposibil să exprimi direct în cuvinte ce stă la baza acestei înlănţuiri ; o poţi face numai indirect — descriind cu ajutorul cuvintelor figuri, acţiuni, situaţii“ (127, pp. 268—269).

Tolstoi se referă aici în mod evident la caracterul de serviciu al gîndirii în opera de artă şi la totala imposibilitate de a supune *Anna Karenina* operaţiei pe care a aplicat-o Ovseaniko-Kulikovski la scena despărţirii dintre Hector şi Andromaca. S-ar părea că, transpunînd romanul cu cuvintele noastre sau cu cuvintele lui Pisemski, vom păstra toate calităţile lui intelectuale, iar plusul de emoţie lirică nu i se cuvine, deoarece romanul nu se materializează în armonia hexametrilor şi, ca atare, nu are nimic de pierdut de pe urma unei asemenea operaţii. Dar, în realitate, a distruge înlănţuirea ideilor şi înlănţuirea cuvintelor din acest roman, adică a-i distruge forma, echivalează cu distrugerea romanului însuşi, exact rezultatul care s-ar obţine în urma transpunerii unei poezii lirice în ma-

---

* Că ştiu despre asta mai mult decît mine (fr.).

niera lui Pisemski. Nici alte opere citate de Ovseaniko-Kulikovski — *Fata căpitanului, Război şi pace* — n-ar fi putut rezista la o astfel de operaţie. Semnalăm însă că operaţia fundamentală a analizei psihologice constă tocmai în această distrugere — reală sau imaginară — a formei. Iar deosebirea dintre acţiunea cuprinsă în cea mai exactă relatare şi cea din opera propriu-zisă constituie punctul de plecare pentru analizarea emoţiei speciale datorate formei. Intelectualismul acestui sistem a oglindit într-un mod edificator totala neînţelegere a formei psihologice proprii unei opere de artă. Nici Potebnea, nici discipolii săi n-au arătat niciodată cum se explică acţiunea cu totul deosebită şi specifică a operei de artă. Iată ce spune Potebnea în această ordine de idei : „Oricare ar fi răspunsul la întrebarea de ce muzicalitatea formei sonore, adică tempoul, metrul, consonanţa, asocierea cu melodia, are mai multă afinitate cu gîndirea poetică (în formele ei mai puţin complexe) decît cu gîndirea în proză, acest răspuns nu poate zdruncina adevărul tezelor care afirmă că gîndirea poetică se poate dispensa de metru şi celelalte, după cum, dimpotrivă, gîndirea în proză poate fi învesmîntată în mod artificial într-o formă versificată, e drept, nu fără a resimţi un anume efect dăunător“ (102, p. 97). Că metrul versului nu reprezintă un element obligatoriu într-o operă poetică este un lucru evident, după cum expunerea în versuri a unei reguli de matematică sau a unei excepţii gramaticale nu vor constitui obiectul poeziei. Dar a susţine că gîndirea poetică poate fi absolut independentă de orice formă externă — idee formulată de Potebnea în rîndurile citate — aceasta constituie o contradicţie fundamentală în raport cu prima axiomă a psihologiei formei artistice, potrivit căreia *o operă de artă îşi exercită influenţa psihologică numai în forma sa dată*. Procesele intelectuale se dovedesc a fi doar o parte componentă, un auxiliar în acea înlănţuire de idei şi de cuvinte care ne dă forma artistică. Cît despre înlănţuirea — adică forma — în sine, aceasta, cum spune Tolstoi, nu o întocmeşte gîndirea, ci altceva. Cu alte cuvinte, chiar dacă psihologia artei include şi gîndirea, în ansamblu ea nu este totuşi un produs al gîndirii. Tolstoi a marcat foarte precis această uimitoare forţă psihologică a formei artistice atunci cînd a arătat că încălcarea acestei forme

în elementele ei infinitezimale duce instantaneu la distrugerea efectului artistic. „Am mai reprodus undeva, spune Tolstoi, o idee profundă, enunţată de pictorul rus Briullov, dar nu mă pot stăpîni de a o cita din nou, deoarece arată cel mai bine ce poate şi ce nu poate fi predat în şcoli. Corectînd studiul unui elev de-al său, Briullov l-a modificat uşor în cîteva locuri şi studiul şters, mort, a prins dintr-o dată viaţă. «Uite, doar *un pic* l-aţi modificat şi totul s-a schimbat», a spus unul dintre elevi. «Arta începe acolo, unde începe acest *un pic*», i-a răspuns Briullov, exprimînd cu aceste cuvinte cea mai caracteristică trăsătură a artei. Remarca aceasta este valabilă pentru toate artele, dar exactitatea ei apare deosebit de vizibilă în interpretarea muzicii... Să luăm cele trei condiţii principale — înălţimea, durata şi intensitatea sunetului. Interpretarea muzicală înseamnă artă şi contaminează numai atunci cînd sunetul va fi nici mai înalt, nici mai jos decît trebuie, adică atunci cînd se va executa acea medie infinitezimală a notei de care e nevoie, şi cînd această notă se va prelungi exact atît cît trebuie, şi cînd intensitatea sunetului va fi nici mai mare, nici mai mică decît trebuie. Cea mai mică abatere în înălţimea sunetului într-un sens sau altul, cea mai neînsemnată mărire sau micşorare a duratei şi cea mai mică intensificare sau slăbire a sunetului în raport cu ceea ce trebuie va distruge perfecţiunea execuţiei şi, deci, forţa de contaminare a operei. Aşadar, contaminarea prin arta muzicii, în aparenţă atît de simplu şi uşor realizabilă, o obţinem doar atunci cînd interpretul găseşte momentele infinitezimale, pe care le impune perfecţiunea muzicală. Acelaşi lucru în toate artele : un pic mai deschis, un pic mai întunecat, un pic mai sus, mai jos, mai la stînga, mai la dreapta — în pictură ; un pic mai slabă sau mai puternică intonaţia — în arta dramatică, ori făcută un pic mai devreme, un pic mai tîrziu ; un pic mai ermetic, un pic prea explicit, un pic exagerat — în poezie, şi contaminarea nu are loc. Contaminarea se realizează numai atunci şi numai în măsura în care artistul găseşte acele momente infinitezimale, care alcătuiesc opera de artă. Şi este absolut imposibil să învăţi pe cineva, din afară, cum să găsească aceste momente infinitezimale : ele se lasă găsite doar atunci cînd omul se dăruie simţirii. Nici o învăţătură nu poate face ca cel ce dan-

sează să prindă întocmai ritmul muzicii, ca cel ce cîntă din gură sau la vioară să execute chiar media inifinitezimală a notei, ca desenatorul să schiţeze singura linie necesară din toate cele posibile, ca poetul să găsească singura aşezare necesară a cuvintelor necesare. Toate acestea le poate găsi doar simţirea" (130, pp. 127—128).

Este clar că deosebirea dintre un dirijor de geniu şi unul mediocru, atunci cînd execută aceeaşi bucată muzicală, dintre un pictor genial şi un copist foarte riguros al tablourilor acestuia se reduce în întregime la aceste elemente infinitezimale ale artei, elemente ce ţin de relaţionarea părţilor sale componente, adică elemente de ordin formal. A spune că arta începe acolo unde începe acel „un pic", înseamnă a spune că arta începe acolo unde începe forma.

Aşadar, forma fiind un atribut obligatoriu al oricărei opere de artă, fie ea lirică ori imagistică, emoţia specială a formei este o condiţie necesară a expresiei artistice ; de aceea *cade* distincţia formulată de Ovseaniko-Kolikovski, după care, în unele arte, desfătarea estetică „apare mai curînd ca un rezultat al procesului, ca un fel de răsplată — pentru creaţie — în cazul artistului, pentru înţelegerea şi repetarea creaţiei altuia — în cazul oricui receptează opera de artă. Altfel stau lucrurile cu arhitectura, lirica şi muzica, unde aceste emoţii nu semnifică doar «rezultatul» sau «răsplata», ci reprezintă momentul sufletesc fundamental, în care se cuprinde tot centrul de greutate al operei. Aceste arte pot fi denumite *emoţionale* — spre deosebire de altele, pe care le vom numi *intelectuale* sau «*imagistice*»... În acestea din urmă, procesul sufletesc se desfăşoară după formula : *de la imagine la idee şi de la idee la emoţie.* În primele formula este alta : *de la emoţia produsă de forma exterioară la altă emoţie, mai profundă, care izbucneşte în virtutea faptului că forma exterioară a devenit pentru subiect simbolul ideii*" (93, pp. 70—71).

Amîndouă formulele sînt total greşite. Mai corect ar fi să spunem că, atît la receptarea artei imagistice cît şi a celei lirice, procesul sufletesc se poate exprima prin formula : *de la emoţia formei* la ceva ce urmează după ea. În tot cazul, momentul iniţial, de pornire, moment fără care nici nu se poate realiza înţelegerea artei, este emoţia formei. Ceea ce se confirmă în

mod concret prin operaţia psihologică, efectuată de autor în legătură cu Homer ; iar această operaţie, la rîndul ei, contestă cu totul afirmaţia că arta este un produs al gîndirii. Emoţia artei nu poate nicicum să fie redusă la emoţiile care însoţesc *„orice act de predicaţie şi în special actul de predicaţie gramaticală*. S-a dat un răspuns la întrebare, s-a găsit *predicatul* — subiectul resimte o satisfacţie intelectuală. Ideea a fost găsită, imaginea creată — şi subiectul trăieşte o bucurie intelectuală sui-generis“ (94, p. 199).

Aşa cum s-a arătat mai sus, prin aceasta se şterge orice deosebire psihologică între bucuria intelectuală pe care ţi-o dă rezolvarea unei probleme matematice şi aceea pe care o resimţi după ce ai ascultat un concert. Gornfeld are dreptate atunci cînd afirmă : „această teorie profund gnoseologică ocoleşte elementele emoţionale ale artei, ceea ce constituie lacuna teoriei lui Potebnea, lacună pe care a simţit-o şi pe care, probabil, ar fi înlăturat-o dacă şi-ar fi continuat studiul“ (48, p. 63).

• Nu ştim ce ar fi făcut Potebnea dacă şi-ar fi continuat studiul, ştim însă ce a devenit sistemul său, continuat cu consecvenţă de către discipoli : el a trebuit să elimine din formula lui Potebnea aproape mai mult de jumătate din arte şi să vină în contradicţie cu faptele cele mai evidente atunci cînd a vrut să păstreze valabilitatea acestei formule asupra celeilalte jumătăţi.

Pentru noi este evident că acele operaţii intelectuale, acele procese ale gîndirii, pe care le trăieşte fiecare din noi cu ajutorul şi cu prilejul operei de artă, nu ţin de psihologia artei *stricto sensu*. Ele sînt cumva rezultatul, consecinţa, concluzia, postacţiunea operei de artă, care nu se poate realiza altfel decît ca urmare a acţiunii sale principale. Şi teoria care porneşte de la această postacţiune procedează, după spirituala expresie a lui Şklovski, aidoma călăreţului care, vrînd să încalece, sare peste cal. Această teorie loveşte alături de ţintă şi nu explică psihologia în sine a artei. De justeţea acestui lucru ne putem convinge din următoarele exemple cît se poate de simple. După Valeri Briusov, de pildă, care a acceptat acest punct de vedere, orice operă de artă duce, prin metoda sa specială, la aceleaşi rezultate gnoseologice la care se ajunge şi pe calea

demonstraţiei. Astfel, trăirile pe care ni le generează lectura poeziei lui Puşkin *Prorocul* pot fi demonstrate şi prin metodele ştiinţei. „Puşkin demonstrează aceeaşi idee prin metodele poeziei, adică sintetizînd reprezentările. Întrucît concluziile sînt false, argumentele, desigur, nu sînt nici ele străine de erori. Într-adevăr : nu putem accepta imaginea serafimului, nu putem să ne împăcăm cu înlocuirea inimii printr-un cărbune etc. În ciuda înaltelor calităţi artistice ale poeziei lui Puşkin... noi n-o putem recepta decît cu condiţia de a ne însuşi punctul de vedere al poetului. *Prorocul* lui Puşkin este acum doar un fapt istoric, ca şi teoria indivizibilităţii atomului, de pildă“ (22, pp. 19—20). Teoria intelectuală este dusă aici la absurd, de aceea şi inepţiile ei psihologice apar deosebit de evidente. Cu alte cuvinte, dacă o operă de artă contravine adevărului ştiinţific, ea păstrează pentru noi aceeaşi importanţă pe care o are şi teoria indivizibilităţii atomului, adică o teorie ştiinţifică falsă şi abandonată. În acest caz, însă, 99 la sută din arta universală ar fi fost aruncată peste bord ca aparţinînd numai şi numai istoriei.

Dacă Puşkin îşi începe una din admirabilele sale poezii cu cuvintele :

Pămîntu-i nemişcat. Ce-ncape
Pe cer Tu ţii întru puteri —
Ca să nu cadă-n lut şi-n ape,
Să nu murim striviţi de cer *,

deşi orice elev de şcoală primară ştie că pămîntul nu este nemişcat, ci se roteşte, înseamnă că aceste versuri nu pot avea nici un înţeles serios pentru un om cultivat. Atunci de ce se adresează poeţii unor idei vădit inexacte şi false ? În total dezacord cu aceasta, Marx arată că o problemă de maximă importanţă pentru artă este de a elucida de ce eposul grec şi tragediile lui Shakespeare, create în epoci ce se pierd într-un trecut îndepărtat, îşi păstrează pînă astăzi valoarea de normă şi de model de neatins, deşi solul de idei şi relaţii în care au încolţit nu mai există de mult pentru noi. Arta greacă n-a

---

* Din ciclul *După Coran* — vezi vol. A. S. Puşkin, *Lirice*, Cartea Rusă, Buc., 1957, p. 127.

putut încolţi decît în solul mitologiei greceşti ; cu toate acestea ea continuă să ne emoţioneze şi astăzi, deşi această mitologie a pierdut pentru noi orice semnificaţie reală, în afară de cea istorică. Cea mai bună dovadă că această teorie operează, în fond, cu un moment extraestetic al artei, o oferă soarta simbolismului rus, care, în premisele sale teoretice, coincide în total cu teoria examinată.

Concluziile la care au ajuns simboliştii înşişi au fost admirabil concentrate de către Viaceslav Ivanov în formula : „Simbolismul se află în afara categoriilor estetice“ (62, p. 154). Tot astfel şi procesele de gîndire, cercetate de această teorie, se află în afara categoriilor estetice şi ale trăirilor psihologice proprii artei. În loc să ne explice psihologia artei, ele sînt cele care se cer explicate, explicaţie ce nu poate fi dată decît în baza unei psihologii ştiinţific elaborate a artei.

Cel mai uşor însă este să apreciezi o teorie după acele concluzii limită, care şi-au depăşit domeniul şi permit ca legile descoperite să fie verificate pe baza unui material oferit de fapte ce ţin de o altă categorie. Este interesant să urmărim cum s-au concretizat aceste concluzii ale teoriei pe care o criticăm în domeniul istoriei ideologiilor. La prima vedere ea se prezintă într-o perfectă congruenţă cu teoria potrivit căreia ideologia socială suferă permanente schimbări în funcţie de schimbarea relaţiilor de producţie. În aparenţă ea arată limpede cum şi de ce se schimbă impresiile psihologice generate de aceeaşi operă de artă, deşi forma acestei opere rămîne neschimbată. Din moment ce important este nu conţinutul pe care l-a introdus în operă autorul, ci acela pe care i-l conferă cititorul de la sine însuşi, evident, acest conţinut reprezintă o mărime variabilă şi dependentă, în funcţie de psihicul omului social şi se schimbă odată cu acesta. „Meritul artistului nu stă în acel *minimum* de conţinut, pe care l-a avut în vedere în timpul procesului de creaţie, ci într-o anume supleţe a imaginii, în forţa formei interne de a activa cel mai variat conţinut. Modesta ghicitoare : «Unul spune : luminează, Doamne, altul spune : fereşte, Doamne, al treilea spune : nici că-mi pasă» (fereastra, uşa şi grinda tavanului) — poate sugera raporturile diverselor pături ale poporului faţă de înflorirea ideii politice, morale, ştiinţifice, şi această interpretare nu se

va dovedi falsă decît în cazul în care vom încerca s-o prezentăm drept o semnificaţie obiectivă a ghicitorii, şi nu drept o stare de spirit personală, provocată de această ghicitoare. Sau povestirea naivă care arată cum un nevoiaş a vrut să ia apă din rîul Sava ca să subţieze o gură de lapte ce o avea într-o cană, şi cum valul a dus fără urmă laptele din cană, şi cum săracul a spus : «Savo, Savo, nici tu nu te-ai albit, iar pe mine m-ai înnegrit» (adică întristat). Unii ar putea intui în această povestire acţiunea implacabilă, fortuită şi distrugătoare a torentului evenimentelor istorice, nenorocirea care îl loveşte pe om, ţipătul pe care i-l smulg din piept pierderile ireparabile şi, din punct de vedere personal, nemeritate. Este uşor să greşeşti atribuindu-i poporului o anume interpretare, dar, evident, asemenea povestiri supravieţuiesc secole de-a rîndul nu prin sensul lor literal, ci prin acela care poate fi introdus în ele. Aşa se explică de ce creaţiile unor oameni sumbri din secole fără lumină îşi pot păstra însemnătatea artistică în epoci de înaltă dezvoltare şi, totodată, de ce, în pofida caracterului pretins veşnic al artei, vine un timp cînd, odată cu creşterea dificultăţilor de înţelegere, odată cu uitarea formei interioare, operele de artă îşi pierd valoarea“ (104, pp. 153—154).

Astfel, caracterul istoriceşte schimbător al artei a fost în aparenţă explicat. „Lev Tolstoi a comparat acţiunea operei de artă cu contaminarea ; este o comparaţie foarte edificatoare în cazul de faţă : m-am contaminat de tifos de la Ivan, dar sînt bolnav de tifosul meu, nu de tifosul lui Ivan. Şi Hamlet pe care îl port în mine este al meu, nu al lui Shakespeare. Iar tifosul este în general o abstracţiune, o necesitate şi o creaţie a gîndirii teoretice. Fiecare generaţie, fiecare cititor, îşi are un Hamlet al său“ (51, p. 114).

Condiţionarea istorică a artei pare a-şi găsi aici o explicaţie judicioasă, dar comparaţia cu formula lui Tolstoi demască total această pretinsă explicaţie. Într-adevăr, pentru Tolstoi arta încetează de a mai fi artă dacă este încălcat fie şi cel mai mic element al ei, dacă dispare chiar şi unul singur din acele „picuri“. Orice operă de artă este pentru el o deplină tautologie a formei. În forma sa ea este întotdeauna sieşi egală. „Am spus ce am spus“ — iată singurul răspuns al artistului la întrebarea : ce a vrut să exprime prin opera sa. Şi singura

sa posibilitate de a se verifica este să-şi expună din nou, cu aceleaşi cuvinte, întreg romanul. Pentru Potebnea, opera de artă este întotdeauna o alegorie, o metaforă : „N-am spus ce am spus, ci altceva“ — iată formula lui pentru opera de artă. De unde se vede că această teorie nu explica schimbarea psihologiei artei în sine, ci numai schimbarea felului în care este folosită opera de artă. Această teorie arată că fiecare generaţie şi fiecare epocă folosesc în felul lor opera de artă ; dar pentru a o folosi, trebuie întîi să o retrăieşti ; or, teoria de mai sus nu ne oferă un răspuns istoric asupra felului cum retrăieşte fiecare generaţie şi fiecare epocă. Astfel, vorbind despre psihologia liricii, Ovseaniko-Kulikovski evidenţiază următoarea particularitate a acesteia : ea nu provoacă activitatea gîndirii, ci activitatea simţirii — şi enunţă următoarele teze :

1) „psihologia liricii se caracterizează prin trăsături speciale, care o deosebesc net de psihologia altor genuri de creaţie ;... 3) trăsăturile psihologice distinctive ale liricii trebuie să fie considerate permanente : pot fi descoperite într-o fază foarte veche a lirismului, accesibilă studiului, străbat întreaga istorie a acestuia, iar toate schimbările pe care le înregistrează în procesul evoluţiei nu încalcă natura lor psihologică, ci, dimpotrivă, contribuie la fortificarea acesteia şi la deplinătatea exprimării ei“ (94, p. 165).

De aici rezultă clar : fiind vorba de psihologia artei *stricto sensu*, aceasta se dovedeşte a fi permanentă ; în pofida tuturor schimbărilor, ea îşi exprimă mai deplin natura şi pare a fi o derogare de la legea generală a evoluţiei istorice — în aspectul său esenţial, în orice caz. Dacă ne vom aminti că emoţia lirică este pentru autorul nostru în general o emoţie esenţialmente artistică, adică emoţia formei — vom vedea că psihologia artei, fiind o psihologie a formei, rămîne permanentă şi în afara schimbărilor ; ceea ce se schimbă şi evoluează de la o generaţie la alta este doar utilizarea ei, felul în care este aplicată. Acest uluitor viciu al gîndirii, care ne frapează atunci cînd încercăm, pe urmele lui Potebnea, să introducem un sens profund într-o ghicitoare modestă, este o consecinţă directă a faptului că cercetarea se desfăşoară tot timpul nu în domeniul ghicitorii ca atare, ci în domeniul folosirii şi aplicării ei. Nu există expresie căreia să nu i se poată conferi un sens. Gorn-

feld are o mulţime de exemple din care se vede cum, în mod cu totul involuntar, atribuim un sens oricărui nonsens (51, p. 139), iar experienţele cu petele de cerneală, folosite în ultimul timp de Rorschach, demonstrează în mod concret că sîntem tentaţi să introducem un sens, o structură şi o expresie în cea mai întîmplătoare şi mai absurdă îngrămădire de forme.

Cu alte cuvinte, opera în sine nu va purta nicicînd răspunderea gîndurilor pe care le poate genera. Modesta ghicitoare nu conţine în nici un caz gîndul la înflorirea politică şi atitudinea diferenţiată a diverselor pături sociale faţă de ea. Dacă vom înlocui sensul ei literal (fereastră, uşă, grindă) cu un sens alegoric, ghicitoarea îşi va înceta existenţa ca operă de artă. N-ar mai fi nici o deosebire între ghicitoare, fabulă şi operă de mare complexitate, dacă fiecare din ele ar putea include ideile cele mai grandioase. Dificultatea nu constă în a arăta că în fiece epocă folosirea operelor de artă îşi are caracterul său deosebit, că în epoca noastră *Divina Comedie* are cu totul altă menire socială decît în epoca lui Dante — dificultatea stă în a arăta că cititorul, încercînd şi astăzi influenţa aceloraşi emoţii formale ca şi contemporanul lui Dante, utilizează altfel aceleaşi mecanisme psihologice şi retrăieşte altfel *Divina Comedie*.

Cu alte cuvinte, sarcina este de a arăta că noi interpretăm altfel operele de artă şi, mai mult, le şi retrăim altfel. De aceea Gornfeld îşi intitulează articolul său consacrat caracterului subiectiv şi schimbător al înţelegerii : *Cu privire la interpretarea operei de artă* (51, pp. 95—153). Este important să semnalăm, aşa cum a arătat Guyau pentru peisaj, că arta cea mai obiectivă şi, s-ar zice, imagistică, înseamnă în fond aceeaşi emoţie lirică în sens larg, adică emoţia specifică formei artistice. „Lumea *Povestirilor unui vînător*, spune Gherşenzon, seamănă leit cu ţăranii din gubernia Oriol din anii '40 ; totuşi, la o privire mai atentă, se observă uşor că este o lume de mascaradă — imagini ale stărilor sufleteşti proprii lui Turgheniev, îmbrăcate în carnea, în trupul, în viaţa şi în psihologia ţăranilor din Oriol, ca şi în peisajul guberniei Oriol“ (47, p. 11).

În sfîrşit, lucrul cel mai important : subiectivitatea înţelegerii, plusul de sens pe care îl introducem de la noi nu constituie în nici un caz particularitatea specifică a poeziei — el este

un semn al oricărei înțelegeri în general. Cum foarte advertent a formulat Humboldt : orice înțelegere este o neînțelegere, cu alte cuvinte — procesele de gîndire pe care le naște în noi un discurs al altuia nu coincid nicicînd în totul cu procesele care se produc la locutor. Ascultînd discursul altuia și înțelegîndu-l, fiecare din noi apercepe în felul său cuvintele și semnificația lor, iar sensul discursului va purta de fiece dată și pentru fiecare în parte un caracter nici mai mult, nici mai puțin subiectiv decît sensul unei opere de artă.

Însușindu-și punctul de vedere al lui Potebnea, Briusov consideră drept particularitate caracteristică a poeziei faptul că aceasta operează cu judecăți de sinteză, spre deosebire de judecățile analitice ale științei. „Pe cînd judecata «omul este muritor» are în esență un caracter analitic, deși s-a ajuns la ea pe calea inducției, prin intermediul observației că toți oamenii mor, expresia poetului (F. Tiutcev) «sunetul doarme» * este o judecată cu caracter sintetic. Oricît am analiza noțiunea de «sunet», nu putem descoperi în ea ideea de «adormire» ; pentru a obține asociația «sunetul doarme», «sunetului» trebuie să i se adauge ceva din afară, ceva care să se contopească împreună cu el într-o sinteză“ (22, p. 14). Din păcate, asemenea judecăți de sinteză abundă în limbajul nostru curent, cotidian, precum și în limbajul practic gazetăresc, și cu ajutorul lor nu vom izbuti niciodată să găsim acea trăsătură specifică a psihologiei artei care o deosebește de toate celelalte genuri ale trăirilor. Cînd într-un articol de ziar se spune : „Guvernul a căzut“, această judecată nu este mai puțin sintetică decît „sunetul doarme“. Și, dimpotrivă, în limbajul poetic vom găsi o serie de judecăți care nu pot fi în nici un caz apreciate drept judecăți cu caracter de sinteză în sensul de mai sus ; cînd Pușkin spune : „Iubirea vîrstele supune“ **, el ne oferă un vers foarte poetic, deși judecata nu este o sinteză. Așadar, oprindu-se asupra proceselor intelectuale pe care le trezește o operă de artă, riscăm să pierdem caracteristica

---

* În original, „звук уснул“.

** Vezi A. S. Pușkin, *Evgheni Oneghin*, în românește de Ion Buzdugan, Buc., Editura pentru Literatură, 1967, p. 231.

riguroasă care le deosebeşte de toate celelalte procese intelectuale.

Dacă vrem să ne oprim asupra unei alte caracteristici a trăirii poetice, prezentată de această teorie ca o deosebire specifică a poeziei, va trebui să ne referim la caracterul imagistic sau la concreteţea senzorială a reprezentării. Conform acestei teorii, o operă este cu atît mai poetică, cu cît sînt mai concrete, mai pline şi mai clare imaginea senzorială şi reprezentarea pe care le trezeşte în conştiinţa cititorului. „Dacă, de pildă, gîndind noţiunea de cal, mi-am lăsat timp să refac în minte să zicem imaginea unui cal vînăt, în galop, cu coama în vînt etc., gîndul meu va deveni fără doar şi poate un gînd artistic — el va oglindi actul unei mici creaţii artistice“ (93, p. 10).

Ar rezulta, deci, că orice reprezentare concretă este totodată şi poetică. Aici apare cu maximă evidenţă legătura dintre teoria lui Potebnea şi orientarea asociaţionistă şi cea senzualistă în psihologie, pe care îşi fundamentează toate construcţiile această şcoală. Formidabila cotitură ce s-a produs în psihologie începînd cu epoca în care cele două orientări au fost supuse unei aprige critici cu privire la aplicarea lor la procesele superioare ale gîndirii şi imaginaţiei nu lasă piatră pe piatră din vechiul sistem psihologic, iar odată cu el cad şi afirmaţiile lui Potebnea bazate pe acest sistem. Într-adevăr, noua psihologie a demonstrat cu precizie că, în formele sale superioare, gîndirea nu operează cu reprezentări concrete. Teoria tradiţională, potrivit căreia gîndirea nu este decît o conexiune de imagini sau reprezentări, pare să fi fost total părăsită după cercetările capitale ale lui Bühler, Messer, Ach, Watt şi alţi psihologi din şcoala de la Würzburg. Lipsa reprezentărilor concrete în alte procese de gîndire poate fi considerată drept o cucerire sigură a noii psihologii, şi este justificată încercarea lui Külpe de a trage de aici unele concluzii foarte importante şi pentru estetică. El atrage atenţia că, odată cu noile descoperiri, reprezentarea tradiţională privind caracterul concret al tabloului poetic cade cu totul : „Este suficient să ne referim la observaţiile cititorilor şi ale auditorilor. Ni se întîmplă adesea să ştim despre ce este vorba, să înţelegem situaţia, comportarea şi caracterele personajelor, dar reprezentarea corespunzătoare sau concretă s-o gîndim numai întîmplător“ (76, p. 73).

Schopenhauer spune : „Doar nu traducem discursul pe care-l ascultăm în imaginile fanteziei ce trece-n zbor fulgerător pe lîngă noi, înlănțuindu-se și schimbîndu-se potrivit cu cuvintele ce vin spre noi și cu formele lor gramaticale. Ce mai harababură am avea atunci în cap ori de cîte ori am asculta un discurs sau am citi o carte. În tot cazul, nu se întîmplă așa“. Într-adevăr, ți-e și groază să te gîndești la ce denaturări monstruoase ale operei de artă am putea ajunge dacă am încerca să realizăm prin reprezentări senzoriale fiecare imagine a poetului.

Fără cîrmă și vîntrele,
Pe-al văzduhului ocean,
Mii de aștri, mii de stele
Trec prin liniști de noian... *

Dacă am încerca să ne reprezentăm concret tot ce se înșiră aici — oceanul, cîrma, văzduhul, aștri, liniști de noian — așa cum ne sfătuiește Ovseaniko-Kulikovski în legătură cu noțiunea de cal, ar ieși o asemenea harababură încît n-ar mai rămîne nici urmă din poezia lui Lermontov. Se poate demonstra că aproape toate descrierile artistice sînt construite în așa fel încît este absolut imposibil ca fiece expresie și fiece cuvînt să fie traduse într-o reprezentare concretă. Cum ne-am putea reprezenta, de pildă, următorul distih al lui Mandelștam [18] :

Iar pe buze ca o gheață neagră arde
Amintirea dangătului stigian.

În lumina reprezentării concrete este un evident nonsens : „gheața neagră arde“ — este ceva inimaginabil pentru gîndirea noastră prozaică, și vai de cititorul care ar încerca să realizeze într-o reprezentare concretă versul din *Cîntarea cîntărilor :* „Părul tău turmă de capre pare, ce din munți, din Galaad coboară. Dinții tăi par turmă de oi tunse, ce din scăldătoare ies“. Ar păți ce a pățit — într-o parodie în versuri a unui umorist rus — meșterul care a încercat să toarne în

---

* M. Lermontov, *Demonul,* E.L.U., Buc., 1966, p. 26. Versiune românească realizată de George Lesnea.

bronz o statuie a Sulamitei, cu intenţia de a da o realizare concretă metaforelor din *Cîntarea cîntărilor* : rezultatul a fost „un tembel de-aramă, şase coţi lungime“ *.

Este interesant că, în ce priveşte ghicitorile, tocmai această distanţă dintre imagine şi ceea ce trebuie să reprezinte constituie chezăşia necesară a acţiunii ei poetice. Bine spune zicala : ghicit — tălmăcit, şapte verste de-adevăr (de neadevăr) **. Amîndouă variantele exprimă aceeaşi idee : între ghicit şi tălmăcit sînt şapte verste de adevăr şi de neadevăr. Dacă lichidăm aceste şapte verste, vom lichida odată cu ele şi efectul produs de ghicitoare. Aşa procedau acei învăţători care, vrînd să înlocuiască ghicitorile populare, complicate şi pline de tîlc ascuns, cu altele, raţionale şi educative pentru gîndirea copilului, spuneau copiilor ghicitori fără haz cum ar fi : „Ghici ghicitoarea mea : ce se găseşte în colţul camerei şi serveşte la măturat ? Răspunsul : mătura“. O astfel de ghicitoare este lipsită de orice acţiune poetică, tocmai în virtutea deplinei sale realizări concrete. Relaţia dintre imagine şi cuvîntul pe care îl semnifică aceasta, arată pe bună dreptate V. Şklovski, nu confirmă deloc legea formulată de Potebnea, potrivit căreia „imaginea este ceva mult mai simplu şi mai clar decît ceea ce explică“, adică „întrucît scopul imagisticii este să apropie imaginea de înţelegerea noastră, iar fără aceasta imagistica rămîne golită de sens, imaginea trebuie să ne fie mai cunoscută decît ceea ce ea explică“ (102, p. 314). Şklovski spune : „Comparaţia dintre fulgere şi demonii surdomuţi la Tiutcev, dintre cer şi odăjdiile Domnului la Gogol, comparaţiile shakespeariene, care te uluiesc prin caracterul lor forţat, nu-şi îndeplinesc această «datorie»“ (118, p. 5).

În plus, cum s-a mai arătat, orice ghicitoare porneşte de la simplu la mai complex, nu invers. Cînd o ghicitoare spune : „Într-o oală de carne fierb fiare — ghici ce este“, şi răspunde : „Zăbala“ — imaginea pe care ne-o dă uimeşte, desigur, prin complexitatea ei în raport cu soluţia. Şi aşa este întotdeauna. Cînd Gogol dă, în *O răzbunare cumplită*, celebra sa descriere a Niprului, el nu favorizează deloc realizarea unei imagini clare

---

* În original : „Медный в шесть локтей болван“.

** În original : Загадка — разгадка, а семь верст правды (неправды).

și concrete a fluviului descris, ci, dimpotrivă, creează o reprezentare vădit fantastică a unui fluviu miraculos, fără nici o asemănare cu adevăratul Nipru și fără a realiza o reprezentare concretă a acestuia. Cînd Gogol afirmă că Niprul nu are egal în lume, deși în realitate acesta nu se numără printre marile fluvii ale lumii, sau cînd spune : „rar pasăre s-ajungă în zbor pînă în mijlocul apelor sale“, cînd, de fapt, orice pasăre îl poate trece în zbor dus și întors de cîteva ori de-a rîndul, scriitorul nu ne oferă o reprezentare concretă a Niprului, ba mai mult, ne îndepărtează de ea, în concordanță cu scopurile și sarcinile generale ale acestei nuvele fantastice și romantice. În înlănțuirea de idei care alcătuiesc nuvela, Niprul este într-adevăr un fluviu fantastic și ieșit din comun.

Manualele școlare apelează frecvent la acest exemplu pentru a lămuri deosebirea dintre descrierea poetică și cea prozaică și, în deplin acord cu teoria lui Potebnea, afirmă că singura deosebire dintre descrierea lui Gogol și cea din manualul de geografie este că Gogol dă o imagine metaforică, plastică, concretă a Niprului, în timp ce manualul oferă noțiunea seacă și precisă a acestuia. În realitate, cea mai simplă analiză ne arată că forma sonoră a acestui fragment ritmat ca și uluitoarea lui plasticitate hiperbolică au menirea de a crea o semnificație cu totul nouă, necesară în ansamblul nuvelei, în care fragmentul se înscrie ca o parte.

Toate acestea pot fi puse în lumină dacă amintim că, în fond, cuvîntul în sine, adică adevăratul material al creației poetice, nu prezintă în mod obligatoriu atributul concreteții și, prin urmare, psihologia senzualistă face o greșeală psihologică fundamentală substituind cuvîntului imaginea concretă. „Materialul poeziei nu-l constituie imaginile și nici emoțiile, ci cuvîntul“ (69, p. 131), spune V. M. Jirmunski ; imaginile senzoriale iscate de cuvînt pot să existe, pot să nu existe, în orice caz ele nu vor constitui altceva decît o completare subiectivă a receptorului la sensul cuvintelor receptate de el. „Arta nu poate fi construită pe baza acestor imagini : arta cere finitate și precizie, și deci nu poate fi lăsată la voia imaginației cititorului : poetul, nu cititorul, este cel care creează opera de artă“ (69, p. 130).

Ne putem convinge ușor că, prin chiar natura sa psihologică, cuvîntul exclude aproape întotdeauna reprezentarea concretă.

Cînd poetul spune „un cal“, cuvîntul lui nu include nici coamă în vînt, nici goana calului etc. Toate acestea sînt introduse de către cititor de la el, într-un mod absolut arbitrar. Este suficient să aplicăm la aceste suplimentări ale cititorilor vestitul „un pic“, şi vom vedea cît de puţin pot alcătui obiectul artei aceste elemente fortuite, confuze, nedefinite. Se spune de obicei că cititorul sau spectatorul completează prin fantezia lor imaginea artistică dată. Christiansen însă a demonstrat în mod strălucit că fenomenul are loc doar atunci cînd artistul rămîne stăpîn peste mişcarea fanteziei noastre şi cînd elementele de formă predetermină cu precizie activitatea imaginaţiei noastre. Aşa se întîmplă atunci cînd un tablou zugrăveşte profunzimea sau depărtarea. Artistul însă nu reprezintă niciodată completările arbitrare ale fanteziei noastre. „O gravură zugrăveşte toate obiectele în alb şi negru, dar în realitate obiectele nu arată astfel, şi, privind gravura, nu avem deloc impresia unor lucruri albe şi negre, nu percepem copacii ca fiind negri, luncile verzi, iar cerul alb. Dar depinde oare fenomenul acesta de fantezia noastră, care, cum se presupune, completează culorile peisajului din reprezentarea imagistică, oare ea substituie celor prezentate în fapt de gravură *imaginea* unui peisaj pitoresc cu copaci şi lunci verzi, cu flori multicolore şi cu cer albastru ? Eu cred că artistul ar spune «vă foarte mulţumesc» pentru o asemenea completare a operei sale de către profani. O disarmonie posibilă a culorilor completate i-ar putea distruge desenul. Dar încercaţi să vă urmăriţi reacţia : oare vedem într-adevăr culorile ? Desigur, avem impresia unui peisaj perfect normal, cu culori naturale, dar nu-l vedem, impresia rămîne fără imagine“ (25, p. 95).

Theodor Meyer în substanţialul său studiu, devenit de mare notorietate imediat după apariţie, a demonstrat cu maximă circumstanţialitate că însuşi materialul pe care îl foloseşte poezia exclude reprezentarea imagistică şi concretă a ceea ce zugrăveşte [19] *, şi a definit poezia drept „artă a reprezentării verbale neconcrete“ (153, p. IV).

Analizînd toate formele zugrăvirii verbale şi ale apariţiei reprezentărilor, Meyer ajunge la concluzia că figurativul şi concreteţea senzorială nu constituie un atribut psihologic al trăirii poetice — în esenţă, conţinutul oricărei descrieri poetice este extraimagistic. Acelaşi lucru l-a demonstrat şi Christiansen, pe

o cale pronunţat critică şi analitică, atunci cînd a stabilit că „scopul figurării obiectualului în artă *nu este imaginea senzorială a obiectului*, ci impresia *fără imagine* a acestuia“ (25, p. 90) — o teză cu atît mai meritorie cu cît Christiansen a ajuns s-o demonstreze pentru artele figurative, unde ea a întîmpinat cele mai mari obiecţii. „S-a înrădăcinat opinia că artele figurative au ca scop să slujească privirii, că ele vor să dea şi chiar să intensifice calitatea vizuală a lucrurilor. Cum adică, se poate ca nici aici arta să nu tindă către imaginea senzorială a obiectului, ci către ceva fără imagine, deşi creează «tablouri» şi se numeşte figurativă ?“ (25, p. 92). Analiza ne arată, însă, că „în artele figurative, ca şi în poezie, scopul final al figurării obiectului este impresia fără imagine...“ (25, p. 97).

„Aşadar, peste tot ne vedem siliţi să intrăm în contradicţie cu dogma care afirmă finalitatea intrinsecă a conţinutului senzorial în artă. Concepţia artistică nu are ca scop final să ne delecteze simţurile. În muzică este principal ceea ce nu se aude, în arta plastică ceea ce nu se vede şi nu se simte“ (25, p. 109) ; iar imaginea, acolo unde apare în mod premeditat sau întîmplător, nu poate nicicînd sluji drept semn al poeticului. Referindu-se la respectiva teorie a lui Potebnea, Şklovski remarcă : „Această construcţie are la bază ecuaţia : imagistic egal poetic. În realitate însă nu există o asemenea egalitate. Pentru ca ea să poată exista, ar trebui să se accepte cu necesitate că orice folosire simbolică a cuvîntului are neapărat un caracter poetic. chiar dacă numai în primul moment al creării simbolului dat. Or, este posibilă folosirea cuvîntului în accepţia lui indirectă fără ca aceasta să genereze o imagine poetică. Pe de altă parte, cuvintele, folosite cu sensul lor direct şi unite în propoziţiuni ce nu dau nici o imagine, pot alcătui o operă poetică, de pildă poezia lui Puşkin *«Eu te-am iubit, şi poate că iubirea...»*. Caracterul imagistic, simbolic nu constituie trăsătura care deosebeşte limbajul poetic de cel prozaic“ (118, p. 4).

Şi, în sfîrşit, obiectul celei mai substanţiale şi nimicitoare critici l-a constituit în ultimul deceniu tradiţionala teorie a imaginaţiei considerată drept combinare a imaginilor. Şcoala formată de Meinong şi alţi cercetători a arătat cu destulă pătrundere că imaginaţia şi fantezia trebuie considerate drept funcţii ce servesc sfera noastră emoţională şi că, chiar şi atunci cînd

manifestă o asemănare exterioară cu procesele de gîndire, la rădăcina acestei gîndiri se află întotdeauna emoţia. Heinrich Maier a relevat cele mai importante proprietăţi ale acestei gîndiri emoţionale, stabilind că tendinţa principală în faptele gîndirii emoţionale este substanţial diferită de cea din gîndirea discursivă. Aici procesul cognitiv este împins pe planul al doilea, alungat şi rămîne neconştientizat. În conştiinţă are loc „*eine Vorstellungsgestaltung, nicht Auffassung*". Scopul principal al procesului este cu totul altul, deşi formele exterioare coincid adesea. Activitatea imaginaţiei înseamnă o descărcare a afectelor, după cum sentimentele se descarcă prin mişcări expresive. Printre psihologi au drept de cetate două opinii cu privire la intensificarea sau slăbirea emoţiei sub influenţa reprezentărilor afective. Wundt afirmă că emoţia slăbeşte, Lehmann crede că ea se intensifică. Dacă aplicăm la această problemă principiul consumului monopolar al energiei, introdus de prof. Kornilov în interpretarea proceselor intelectuale, se va vedea limpede că, atît în sentimente cît şi în actele gîndirii, orice intensificare a forţei de descărcare la centru duce la slăbirea ei în organele periferice. Şi într-un caz şi în celălalt, cele două descărcări, centrală şi periferică, se găsesc într-un raport reciproc invers şi, deci, orice intensificare provocată de reprezentări afective înseamnă în fond un act de emoţie, analog actelor de complicare a reacţiei prin introducerea momentelor intelectuale de alegere, deosebire etc. După cum intelectul nu este decît voinţă inhibată, tot astfel trebuie, probabil, să ne reprezentăm fantezia drept simţire inhibată. În orice caz, aparenta asemănare cu procesele intelectuale nu poate umbri deosebirea de principiu ce există aici : chiar şi judecăţile pur cognitive, care se referă la opera de artă şi constituie *Verständnis-Urteile,* nu sînt de fapt nişte judecăţi, ci acte afective ale gîndirii. Astfel, dacă privind *Cina cea de taină* a lui Leonardo da Vinci, mă voi gîndi : „Uite, cel de colo este Iuda ; s-a speriat, probabil, şi a răsturnat solniţa" — după părerea lui Maier aceasta se reduce la următoarea idee : „Ceea ce văd înseamnă pentru mine Iuda numai în virtutea modului afectiv estetic de reprezentare" (v. 152). Toate acestea converg în a demonstra că teoria imagisticii, ca şi afirmaţia privind caracterul intelectual al reacţiei estetice întîmpină cele mai puternice obiecţii din partea psihologiei. Iar acolo unde

caracterul imagistic are loc ca rezultat al manifestării fanteziei, el se dovedeşte subordonat cu totul altor legi decît legile imaginaţiei reproductive obişnuite şi ale gîndirii logic-discursive obişnuite. Arta este un produs al gîndirii, dar al unei gîndiri deosebite de factură emoţională — totuşi, chiar cu aceste corective, nu am rezolvat încă problema ce o avem în faţă. Trebuie să lămurim exact prin ce se deosebesc legile gîndirii emoţionale de celelalte tipuri ale acestui proces, mai mult — trebuie să mai arătăm prin ce se deosebeşte psihologia artei de celelalte aspecte ale aceleiaşi gîndiri emoţionale.

Nu există sector care să demonstreze mai deplin şi mai evident neputinţa teoriei intelectualiste decît o fac rezultatele practice la care ea însăşi a dus. În ultimă instanţă, o teorie se verifică cel mai uşor după practica pe care a generat-o. Gradul în care o teorie reuşeşte să stăpînească fenomenele de care se ocupă oferă cea mai bună mărturie a capacităţii ei de a le cunoaşte şi înţelege cu adevărat. Abordînd latura practică a problemei, vom putea constata în mod concret că această teorie manifestă o totală neputinţă în ce priveşte stăpînirea faptelor artei. Nici în domeniul literaturii, nici în domeniul predării acesteia, nici în domeniul criticii sociale, nici, în sfîrşit, în domeniul teoriei şi psihologiei creaţiei ea n-a realizat nimic care să demonstreze că stăpîneşte cutare sau cutare lege a psihologiei artei. În locul istoriei literaturii ea a dat lucrări privind istoria intelectualităţii ruse (Ovseaniko-Kulikovski), istoria gîndirii sociale (Ivanov-Razumnik) şi istoria mişcării sociale (Pîpin). În toate aceste lucrări, superficiale şi metodologic false, ea a denaturat în egală măsură atît literatura, care i-a servit ca material, cît şi acea istorie socială pe care a încercat s-o pătrundă prin intermediul fenomenelor literare. Încercarea de a reconstitui chipul intelectualului rus din anii '20 ai secolului trecut pe baza lecturii lui *Evgheni Oneghin* a dus la o impresie în egală măsură inadvertentă atît pentru *Evgheni Oneghin*, cît şi pentru intelectualii ruşi din anii '20. Desigur, *Evgheni Oneghin* conţine unele trăsături specifice intelectualilor ruşi din acea epocă, dar aceste trăsături apar atît de schimbate, transformate, completate cu altele, aduse într-o conexiune absolut nouă cu întreaga înlănţuire a ideilor, încît pe baza lor e la fel de imposibil să-ţi formezi o imagine corectă a intelectualilor din anii '20, după

cum este imposibil să formulezi regulile şi legile gramaticii ruseşti luînd ca bază limbajul poetic al lui Puşkin.

Vai de acel cercetător care, pornind de la ideea că în *Evgheni Oneghin* „s-a oglindit limba rusă", ar trage concluzia că limbii ruse îi este specifică dispunerea cuvintelor în metru tetraiambic, cu rime ca acelea pe care le prezintă strofele lui Puşkin. Atît timp cît nu am învăţat să delimităm procedeele suplimentare ale artei, cu ajutorul cărora poetul prelucrează materialul luat din viaţă, orice încercare de a cunoaşte ceva *prin* opera de artă va rămîne metodologic greşită.

Ne rămîne să mai demonstrăm un ultim aspect : anume, că premisa generală a acestei aplicări practice a teoriei — tipicitatea operei de artă — trebuie apreciată sub semnul unei mari îndoieli critice. Artistul nu oferă o fotografie colectivă a vieţii şi tipicitatea nu reprezintă în mod obligatoriu calitatea pe care o urmăreşte. Aşadar, dacă un cercetător, aşteptîndu-se să găsească peste tot locul în literatură această tipicitate, va încerca să studieze istoria intelectualităţii ruse după Ceaţki * şi Pecio-rin **, el riscă să ajungă la o înţelegere cu totul eronată a fenomenelor studiate. Orientînd astfel cercetarea ştiinţifică, riscăm să nimerim la ţintă doar o dată dintr-o mie. Ceea ce demonstrează mai concludent decît orice consideraţii teoretice inconsistenţa teoriei după ale cărei calcule ne-am stabilit distanţa de tragere.

---

* Eroul principal din piesa *Prea multă minte strică* de A. Griboiedov.

** Personajul central din romanul *Un erou al timpului nostru* de M. Lermontov.

Capitolul III

ARTA CA PROCEDEU

Reacţia împotriva intelectualismului. Arta ca procedeu. Psihologia subiectului, eroului, ideilor literare, sentimentelor. Contradicţia psihologică a formalismului. Neînţelegerea psihologiei materialului. Practica formalismului. Un hedonism elementar.

AM VĂZUT din expunerea de pînă acum că neînţelegerea psihologiei formei a constituit principalul păcat al teoriei psihologice a artei, predominantă la noi în trecut, şi că intelectualismul şi teoria imagisticii, false în esenţa lor, au generat o serie de reprezentări confuze şi străine de adevăr. Apărut ca o reacţie sănătoasă împotriva acestui intelectualism, curentul formal de la noi s-a închegat şi a devenit conştient de sine numai din opoziţie faţă de sistemul anterior. Această nouă orientare a încercat să aşeze în centrul atenţiei sale un element pînă atunci desconsiderat : forma artistică ; în acest demers al său, ea nu s-a călăuzit numai de eşecurile cu care s-au soldat încercările anterioare de-a interpreta arta fără a lua în consideraţie forma, dar şi de un fapt psihologic fundamental, care, aşa cum vom vedea mai jos, se află la baza tuturor teoriilor psihologice ale artei. Iată acest fapt : o operă de artă îşi pierde acţiunea estetică dacă îi distrugem forma. Apare astfel tentaţia de-a conchide că întreaga forţă de acţiune a artei rezidă exclusiv în formă. Noii teoreticieni şi-au formulat punctul de vedere asupra artei chiar în acest sens, afirmînd că arta este o formă pură, care nu depinde de nici un conţinut. Arta a fost declarată drept procedeu cu finalitate intrinsecă, şi acolo unde cercetătorii de mai înainte vedeau o idee complexă, cei noi au văzut un simplu joc al formei artistice. Totodată arta şi-a întors spre cercetători o altă latură decît aceea care fusese orientată către ştiinţă mai înainte.

Şklovski a formulat acest punct de vedere nou atunci cînd a declarat : „Opera literară este o formă pură, ea nu este nici lucru, nici material, ci o relaţie dintre materiale. Ca orice relaţie, este şi aceasta de gradul zero. De aceea nu prezintă importanţă proporţiile operei, valoarea aritmetică a numitorului şi numărătorului, importantă este relaţia dintre ele. Opere comice, tragice, universale, cazaniere, opoziţia dintre două lumi sau dintre o pisică şi o piatră sînt egale între ele“ (120, p. 4).

În funcţie de această schimbare a punctului de vedere, formaliştii s-au văzut nevoiţi să renunţe la categoriile uzuale de formă şi conţinut, înlocuindu-le cu două noţiuni noi — forma şi materialul. Ceea ce artistul află de-a gata — cuvinte, sunete, fabulaţii curente, imagini uzuale etc. — toate acestea alcătuiesc materialul operei de artă, inclusiv ideile pe care le cuprinde. Modul de aşezare şi de structurare a acestui material se înscrie în noţiunea de formă a operei, indiferent dacă această noţiune se referă la aşezarea sunetelor în vers, a evenimentelor în povestire sau a ideilor în monolog. Astfel, noţiunea obişnuită de formă a înregistrat o lărgire substanţială şi din punct de vedere psihologic. În timp ce înainte forma avea în ştiinţă un înţeles foarte apropiat de cel care i se dă în vorbirea curentă, adică imaginea exclusiv exterioară, senzorial receptabilă a operei, cum s-ar spune învelişul exterior al acesteia, atribuindu-i-se elementele pur sonore în poezie, combinaţiile coloristice în pictură etc. — noua concepţie lărgeşte acest cuvînt pînă la principiul universal al creaţiei artistice. Prin formă ea înţelege orice aşezare a materialului găsit de-a gata, realizată în aşa fel, încît să provoace un anumit efect estetic. Este ceea ce se numeşte procedeu artistic. În acest fel, orice relaţie a materialului într-o operă de artă reprezintă forma sau procedeul. Astfel, din acest punct de vedere, un vers nu înseamnă totalitatea sunetelor ce-l compun, ci succesiunea sau alternanţa corelării lor. Schimbînd locul cuvintelor într-un vers, suma sunetelor care îl alcătuiesc — adică materialul versului — rămîne aceeaşi, forma lui însă, versul propriu-zis, dispare. După cum în muzică suma sunetelor nu alcătuieşte melodia, ci melodia este un rezultat al relaţiei dintre sunete, tot astfel şi în artă orice procedeu înseamnă, în

ultimă analiză, structurarea materialului luat de-a gata sau elaborarea lui formală.

Din acest punct de vedere abordează formaliştii subiectul operei de artă, identificat de către cercetarea anterioară cu conţinutul. În cea mai mare parte, poetul găseşte de-a gata acel material de evenimente, acţiuni, situaţii, care alcătuiesc materialul povestirii sale, şi creaţia lui constă doar în elaborarea formală a acestui material, în aşezarea lui artistică, la fel după cum el nu inventează cuvintele, ci doar le aşază în vers. „Metodele şi procedeele construirii subiectului se aseamănă şi în principiu sînt aceleaşi cu procedeele orchestrării sunetelor, să zicem. Operele literare sînt nişte *împletiri* de sunete, de mişcări articulatorii şi de idei. Într-o operă literară, ideea reprezintă sau un material identic aspectului rostit şi fonic al morfemului, sau un corp străin“ (119, p. 143). Şi în continuare : „Basmul, nuvela, romanul sînt nişte combinări de motive ; cîntecul este o combinare de motive stilistice, de aceea subiectul ca şi întreaga lui structură reprezintă tot o formă, cum ar fi, de pildă, rima. Analiza unei opere de artă din punctul de vedere al subiectului nu implică necesitatea noţiunii de «conţinut»“ (119, p. 144).

Deci, potrivit noii şcoli, subiectul se defineşte în raport cu fabulaţia la fel cum se defineşte versul în raport cu cuvintele, melodia în raport cu notele care o alcătuiesc, forma în raport cu materialul. „Fabulaţiei i se contrapune subiectul : aceleaşi evenimente, dar în expoziţia lor, în ordinea în care sînt comunicate în operă, în conexiunea în care este dată în operă comunicarea lor...“ Pe scurt, fabulaţia reprezintă „ceea ce a fost în realitate“, subiectul — „ce a aflat despre asta cititorul“ (133, p. 137).

„...Fabulaţia este doar materialul pentru formarea subiectului, spune Şklovski. Astfel, subiectul din *Evgheni Oneghin* nu-l constituie romanul eroului cu Tatiana, ci prelucrarea acestei fabulaţii în subiect, realizată prin introducerea digresiunilor interferente“ (117, p. 39).

De pe aceeaşi poziţie abordează formaliştii şi psihologia personajelor. Iar noi trebuie să apreciem această psihologie doar ca un procedeu al artistului, care constă în aceea că artistul prelucrează materialul psihologic dinainte dat, conferindu-i o formă în funcţie de obiectivul său estetic. Drept care explicarea psiho-

logiei personajelor şi a faptelor lor nu trebuie căutată în legile psihologiei, ci în condiţionarea estetică dată de obiectivele urmărite de autor. Dacă Hamlet pregetă să-l ucidă pe rege, cauza trebuie căutată în legile construirii artistice, nu în psihologia nehotărîrii şi a lipsei de voinţă. Tergiversarea lui Hamlet, nu constituie decît un procedeu artistic al tragediei şi Hamlet nu-l ucide pe rege dintru început pentru că Shakespeare avea nevoie să treneze acţiunea tragediei în virtutea unor legi pur formale, aşa cum poetul trebuie să găsească cuvinte de rimă nu pentru că o cer legile foneticii, ci pentru că i-o dictează obiectivele artei. „Retardarea tragediei nu are ca motiv faptul că Schiller trebuie să demonstreze psihologia tergiversării, ci dimpotrivă — *Wallenstein pregetă pentru că tragedia trebuie retardată,* iar retardarea aceasta se cere disimulată. Acelaşi lucru şi în *Hamlet*" (35, p. 81).

În felul acesta, părerea uzuală potrivit căreia psihologia avariţiei poate fi studiată după *Cavalerul avar,* iar psihologia invidiei după *Mozart şi Salieri* a fost discreditată definitiv, ca şi alte păreri, la fel de răspîndite, după care Puşkin a avut misiunea de a zugrăvi avariţia şi invidia, iar cititorul pe aceea de a le cunoaşte. Noul punct de vedere preconizează că atît invidia cît şi avariţia nu sînt decît materialul destinat construirii artistice, la fel cum sînt sunetele pentru vers şi gama pentru pian.

„Pentru ce regele Lear nu-l recunoaşte pe Kent? Pentru ce Lear şi Kent nu-l recunosc pe Edgar?... De ce în dans vedem rugămintea în urma consimţămîntului? Ce i-a despărţit, deşi se iubeau, şi i-a aruncat în lumea largă pe Glahn şi pe Eduarda în *Pan* de Hamsun?" (119, p. 115). Ar fi absurd să căutăm în legile psihologiei răspunsuri la toate aceste întrebări, deoarece toate au o aceeaşi motivare — motivarea procedeului artistic, şi cel ce nu înţelege acest lucru, în egală măsură nu înţelege de ce în versuri ordinea de aşezare a cuvintelor diferă de cea din vorbirea curentă, şi ce efect inedit produce această dispoziţie artificială a materialului.

Concepţia curentă potrivit căreia emoţia ar fi cuprinsă în opera de artă suferă de asemenea aceeaşi schimbare. Sentimentele se dovedesc şi ele a fi doar material sau procedeu de zugrăvire artistică. „Sentimentalitatea nu poate forma conţinutul artei, fie şi pentru faptul că arta nu are conţinut. Zugrăvirea lucrurilor

«din punct de vedere sentimental» este o metodă aparte de zugrăvire, cum este, de pildă, şi zugrăvirea lor din punctul de vedere al unui cal (Tolstoi, *Holstomer*) sau al unui uriaş (Swift).

În esenţa ei arta este extraemoţională... Arta este fără milă sau în afara milei, minus cazurile cînd sentimentul de compasiune a fost luat ca material pentru construire. Dar şi în acest caz, cînd vorbim despre el, trebuie să-l privim sub aspectul compoziţiei, la fel ca atunci cînd, vrînd să înţelegem o maşină, trebuie să privim cureaua de transmisie ca pe o piesă a acesteia, nu s-o examinăm din punctul de vedere al unui vegetarian" (117, pp. 22—23).

Tot astfel şi sentimentul se dovedeşte a fi o piesă a maşinii artistice, cureaua de transmisie a formei artistice.

Evident, în cazul unei schimbări atît de radicale a concepţiei despre artă, *„nu se pune problema metodelor de studiere a literaturii, ci problema principiilor de construire a ştiinţei literare"*, cum spune Eihenbaum (33, p. 2). Nu este vorba să se schimbe modalitatea de studiu, ci însuşi principiul interpretativ fundamental. În această privinţă, chiar formaliştii pornesc de la faptul că au isprăvit cu doctrina psihologică a artei, ieftină şi de largă circulaţie, aşadar sînt dispuşi să-şi considere principiul drept unul esenţialmente antipsihologic. Unul din fundamentele lor metodologice preconizează anume să se renunţe la orice psihologism în construirea teoriei artei. Ei încearcă să studieze forma artistică drept ceva cu desăvîrşire obiectiv şi independent de ideile, de sentimentele şi de orice alt material de factură psihologică din componenţa ei. „Creaţia artistică, spune Eihenbaum, este suprapsihologică chiar în esenţa ei — ea trece dincolo de fenomenele sufleteşti obişnuite, caracterizîndu-se prin depăşirea empirismului sufletesc. În acest sens trebuie făcută deosebirea dintre elementul sufletesc, ca un dat pasiv, şi elementul spiritual, dintre personal şi individual" (33, p. 11).

De fapt, formaliştii împărtăşesc soarta tuturor teoreticienilor artei care vor să-şi construiască ştiinţa făcînd abstracţie de bazele sociologice şi psihologice. Despre criticii din această categorie, G. Lanson spune pe bună dreptate : „Noi, criticii, procedăm exact ca d-l Jourdain. Noi «vorbim în proză», adică facem sociologie fără să ne dăm seama", şi după cum celebrul per-

sonaj al lui Molière a trebuit să afle de la profesor că toată viaţa a vorbit în proză, tot astfel orice cercetător al artei află de la critic că, fără s-o bănuiască, s-a ocupat de fapt de sociologie şi psihologie, deoarece cuvintele lui Lanson pot fi raportate cu toată rigoarea şi la psihologie.

Nu prezintă nici o dificultate să demonstrăm că principiul formal, la fel cu oricare alte construcţii ale artei, are la bază anumite premise psihologice şi că, în practică, formaliştii sînt siliţi să fie psihologi şi să vorbească într-o proză adesea încîlcită, dar absolut psihologică. Astfel cercetarea lui Tomaşevski, bazată pe acest principiu, începe cu următoarele cuvinte : „Este imposibil să dăm o definiţie obiectivă precisă a versului. Este imposibil să marcăm principalele indicii care deosebesc versul de proză. Recunoaştem versurile printr-o percepţie nemijlocită. Indiciul «formei versificate» nu ia naştere doar din proprietăţile obiective ale limbajului poetic, ci şi din condiţiile receptării artistice a acestuia, din aprecierea determinată de gustul auditorului“ (132, p. 7).

Ce altceva sînt aceste rînduri dacă nu o mărturisire că fără interpretarea psihologică teoria formală nu are nici un fel de date obiective pentru a defini în mod esenţial natura versului şi a prozei — aceste procedee cu cel mai clar şi evident aspect formal. Acelaşi lucru reiese cît se poate de limpede şi la cea mai sumară analiză a formulei preconizate de către formalişti. Formula formaliştilor „arta ca procedeu“ naşte în mod firesc întrebarea „procedeu a ce ?“. La timpul său, Jirmunski a arătat foarte judicios că procedeul de dragul procedeului, procedeul în sine, fără nici o direcţionare, nu este un procedeu, ci o scamatorie. Şi oricît încearcă formaliştii să lase întrebarea fără răspuns, totuşi, aidoma lui Jourdain, ei răspund la ea fără să-şi dea seama. Răspunsul se concretizează în împrejurarea că procedeul artistic se dovedeşte a avea un scop al său, care îl determină în totul şi care nu poate fi determinat decît în noţiuni de psihologie. Baza acestei teorii psihologice se arată a fi teoria privind automatismul tuturor trăirilor noastre curente. „Încercînd să analizăm legile generale ale receptării, vom vedea că acţiunile devin automate de îndată ce devin uzuale. Astfel, toate deprinderile noastre, de pildă, se retrag în zona inconştientului şi automatismului ; oricine va fi de acord cu noi dacă îşi va aminti

sonaj al lui Molière a trebuit să afle de la profesor că toată viaţa a vorbit în proză, tot astfel orice cercetător al artei află de la critic că, fără s-o bănuiască, s-a ocupat de fapt de sociologie şi psihologie, deoarece cuvintele lui Lanson pot fi raportate cu toată rigoarea şi la psihologie.

Nu prezintă nici o dificultate să demonstrăm că principiul formal, la fel cu oricare alte construcţii ale artei, are la bază anumite premise psihologice şi că, în practică, formaliştii sînt siliţi să fie psihologi şi să vorbească într-o proză adesea încîlcită, dar absolut psihologică. Astfel cercetarea lui Tomaşevski, bazată pe acest principiu, începe cu următoarele cuvinte : „Este imposibil să dăm o definiţie obiectivă precisă a versului. Este imposibil să marcăm principalele indicii care deosebesc versul de proză. Recunoaştem versurile printr-o percepţie nemijlocită. Indiciul «formei versificate» nu ia naştere doar din proprietăţile obiective ale limbajului poetic, ci şi din condiţiile receptării artistice a acestuia, din aprecierea determinată de gustul auditorului“ (132, p. 7).

Ce altceva sînt aceste rînduri dacă nu o mărturisire că fără interpretarea psihologică teoria formală nu are nici un fel de date obiective pentru a defini în mod esenţial natura versului şi a prozei — aceste procedee cu cel mai clar şi evident aspect formal. Acelaşi lucru reiese cît se poate de limpede şi la cea mai sumară analiză a formulei preconizate de către formalişti. Formula formaliştilor „arta ca procedeu“ naşte în mod firesc întrebarea „procedeu a ce ?“. La timpul său, Jirmunski a arătat foarte judicios că procedeul de dragul procedeului, procedeul în sine, fără nici o direcţionare, nu este un procedeu, ci o scamatorie. Şi oricît încearcă formaliştii să lase întrebarea fără răspuns, totuşi, aidoma lui Jourdain, ei răspund la ea fără să-şi dea seama. Răspunsul se concretizează în împrejurarea că procedeul artistic se dovedeşte a avea un scop al său, care îl determină în totul şi care nu poate fi determinat decît în noţiuni de psihologie. Baza acestei teorii psihologice se arată a fi teoria privind automatismul tuturor trăirilor noastre curente. „Încercînd să analizăm legile generale ale receptării, vom vedea că acţiunile devin automate de îndată ce devin uzuale. Astfel, toate deprinderile noastre, de pildă, se retrag în zona inconştientului şi automatismului ; oricine va fi de acord cu noi dacă îşi va aminti

senzaţia pe care a încercat-o atunci cînd a luat pentru prima oară tocul în mînă, sau a vorbit într-o limbă străină, şi o va compara cu senzaţia pe care i-o provoacă acelaşi lucru atunci cînd îl face pentru a zecea mia oară. Procesul automatizării explică legile vorbirii noastre prozaice, cu frazele ei neterminate şi cuvintele rostite pe jumătate... În cazul unei asemenea metode algebrice de gîndire, lucrurile sînt percepute prin număr şi spaţiu, noi nu le vedem, ci le recunoaştem după primele trăsături. Lucrul trece pe lîngă noi de parcă ar fi împachetat, îl ştim că există după locul pe care îl ocupă, dar nu-i vedem decît suprafaţa... Anume pentru a redobîndi senzaţia vieţii, pentru a simţi lucrurile, pentru a face ca piatra să fie de piatră, există ceea ce poartă numele de artă. Arta are ca scop să ne facă să simţim lucrul, să-l vedem, nu să-l recunoaştem : de aceea arta foloseşte procedeul «insolitării» * lucrurilor şi procedeul complicării formei, care sporeşte dificultatea şi durata receptării, întrucît procesul de receptare în artă prezintă un scop în sine şi trebuie prelungit ; arta este o modalitate de a retrăi facerea lucrului, iar ceea ce s-a făcut nu are importanţă în artă“ (115, pp. 104—105).

Deci, procedeul din care se compune forma artistică îşi are un scop al său, iar încercarea de a defini acest scop aruncă teoria formaliştilor într-o uimitoare contradicţie cu ea însăşi, atunci cînd această teorie începe cu afirmaţia că în artă nu au importanţă lucrurile, nici materialul, nici conţinutul, şi încheie susţinînd că scopul formei artistice este „de a simţi lucrul“, „de a face ca piatra să fie de piatră“, cu alte cuvinte de a simţi mai puternic şi mai pregnant tocmai materialul, cu negarea căruia am început. Din cauza acestei contradicţii se pierde toată semnificaţia autentică a legilor insolitării [20] etc., găsite de formalişti, întrucît în final scopul acestei insolitări se dovedeşte a fi aceeaşi receptare a lucrului, iar această lacună fundamentală a formalismului — neînţelegerea importanţei psihologice a materialului — îl sorteşte unilateralităţii senzualiste, după cum neînţelegerea formei i-a dus pe discipolii lui Potebnea la unilateralitate intelectualistă. Formaliştii socotesc că în artă materialul nu are nici o importanţă şi că, sub aspectul acţiunii lor

---

* În original, остранение.

poetice, între un poem despre distrugerea lumii şi un altul despre o pisică şi o piatră există o deplină egalitate. Călcînd pe urmele lui Heine, ei cred că „în artă forma înseamnă totul, iar materialul n-are nici o importanţă" : „Staub (croitorul) cere acelaşi preţ pentru un frac confecţionat cu materialul său ca şi pentru un altul confecţionat cu materialul clientului. El pretinde să i se plătească doar forma, iar materialul îl dă gratis". Cu toate acestea, chiar cercetătorii s-au văzut siliţi să se convingă, pe de o parte, că nu toţi croitorii se comportă ca Staub şi, pe de alta, că la o operă de artă plătim şi materialul, nu numai forma. Şklovski însuşi afirmă că alegerea materialului nu este cîtuşi de puţin lipsită de importanţă. „Se aleg mărimi semnificative, palpabile, spune el. Fiecare epocă îşi are indexul său, lista sa de teme interzise ca vetuste" (120, pp. 8—9). Este uşor să ne convingem totuşi că fiecare epocă îşi are nu numai lista de teme interzise, dar şi lista de teme pe care le abordează — prin urmare, tema ca atare sau materialul cu care se lucrează nu sînt deloc lipsite de importanţă în ceea ce priveşte acţiunea psihologică a operei de artă în ansamblul ei.

Jirmunski deosebeşte pe bună dreptate două sensuri în formula „arta ca procedeu". Primul sens : formula preconizează ca opera să fie considerată „drept un sistem estetic, condiţionat de unitatea obiectivului artistic, adică drept un sistem de procedee" (68, p. 158).

Este limpede însă că, în acest caz, procedeul — oricare ar fi el — nu reprezintă un scop în sine, ci dobîndeşte sens şi valoare în funcţie de obiectivul general căruia i se subordonează. Iar dacă prin această formulă vom înţelege — în virtutea celui de al doilea sens al ei — nu metoda, ci obiectivul final al cercetării şi vom afirma : „În artă totul se reduce *numai* la procedeul artistic, în artă nu există de fapt nimic în afară de totalitatea procedeelor" (68, p. 159), în acest caz ne vom găsi într-o contradicţie flagrantă cu cele mai evidente fapte, care arată că atît în procesul de creaţie, cît şi în procesul de receptare apar multe obiective de natură extraestetică şi că întregul domeniu al aşa-numitei arte „aplicative" înseamnă, pe de o parte, procedeu, iar pe de alta, activitate practică. În locul teoriei formale riscăm să obţinem „principii formaliste" şi o idee cu totul falsă, după care tema, materialul şi conţinutul nu au nici o importanţă

într-o operă de artă. Jirmunski remarcă pe bună dreptate că noţiunea de gen poetic ca unitate compoziţională aparte este legată de determinări tematice. Oda, poemul şi tragedia — fiecare îşi are sfera sa caracteristică de teme.

Formaliştii au putut ajunge în construcţiile lor la asemenea concluzii numai pornind de la artele nefigurative, neobiectuale, cum sînt muzica sau ornamentul decorativ, interpretînd absolut toate operele de artă prin analogie cu ornamentul. Pornind de la faptul că în ornament linia nu are altă menire decît cea formală, formaliştii neagă şi în toate celelalte opere orice realitate extraformală. „De aici, spune Jirmunski, identificarea subiectului din *Evgheni Oneghin* cu dragostea dintre Rinaldo şi Angelica din *Orlando îndrăgostit* de Boiardo : toată deosebirea constă în faptul că la Puşkin «cauzele care au determinat iubirea în contratimp a eroilor sînt date în contextul unei complexe motivări psihologice», pe cînd la Boiardo «acelaşi procedeu este motivat prin farmece»... Am putea adăuga aici cunoscuta fabulă despre barză şi bîtlan, unde se realizează aceeaşi schemă a subiectului, într-o formă «nudă» : «A iubeşte pe B, B nu iubeşte pe A ; cînd B se îndrăgosteşte de A, A nu mai iubeşte pe B». Cred totuşi că, în ce priveşte impresia artistică produsă de *Evgheni Oneghin,* înrudirea aceasta cu fabula este cu totul secundară şi că mult mai semnificativă apare profunda *deosebire calitativă,* generată de deosebirea *temei* («valoarea aritmetică a numitorului şi numărătorului»), într-un caz al lui Oneghin cu Tatiana, în celălalt — al berzei şi bîtlanului“ (68, p. 58).

Cercetările lui Christiansen au demonstrat că „*materialul operei de artă ia parte la sinteza obiectului estetic*“ (25, pp. 171—172) şi că el nu se supune legii relaţiei geometrice, total independentă de mărimea absolută a termenilor care o compun. Ceea ce se poate observa uşor dacă schimbăm mărimea absolută a materialului, menţinînd aceeaşi formă. „În aparenţă, o operă muzicală nu depinde de înălţimea tonului, o sculptură nu depinde de mărimea ei absolută ; numai atunci cînd schimbările ating limita extremă, deformarea obiectului estetic devine evidentă pentru toată lumea“ (25, p. 176).

Spre a ne convinge cît de important este materialul, trebuie să efectuăm o operaţie analogă cu aceea prin intermediul căreia ne convingem de însemnătatea formei. Acolo distrugem

forma şi ne convingem că s-a distrus şi impresia artistică ; dacă, menţinînd forma, o vom muta asupra unui alt material, cu totul diferit, ne vom convinge din nou că efectul psihologic al operei a fost denaturat. Christiansen a demonstrat cît de importantă este această denaturare dacă aceeaşi gravură o imprimăm pe mătase, pe hîrtie japoneză sau olandeză, dacă aceeaşi statuie o cioplim din marmură sau o turnăm în bronz, dacă acelaşi roman îl traducem dintr-o limbă în altă limbă. Mai mult, dacă vom micşora sau vom mări cît de cît sensibil mărimea absolută a tabloului sau înălţimea tonului melodiei, vom avea în faţă o evidentă deformare. Faptul va deveni şi mai limpede dacă vom lua în consideraţie împrejurarea că prin material Christiansen înţelege materialul în sensul îngust al cuvîntului, chiar substanţa din care este făcută opera, şi că el evidenţiază aparte conţinutul obiectual al artei, în privinţa căruia ajunge la aceeaşi concluzie. Ceea ce nu înseamnă, totuşi, că materialul sau conţinutul obiectual este important prin calităţile sale extraestetice, de exemplu datorită costului marmurei sau al bronzului etc. „Deşi influenţa obiectului nu depinde de valorile sale extraestetice, totuşi acesta poate constitui o importantă parte componentă a obiectului sintetizat... O legătură de ridichi pictată bine este superioară unei madone pictate prost, deci obiectul nu are nici o importanţă... S-ar putea ca acelaşi pictor care zugrăveşte un tablou bun cu tema «o legătură de ridichi» să nu facă faţă cînd e vorba de tema madonei... Dacă obiectul n-ar prezenta nici o importanţă, nimic nu l-ar împiedica pe pictor să creeze un tablou la fel de minunat atît pe o temă cît şi pe cealaltă“ (25, p. 67).

Pentru a ne lămuri acţiunea şi influenţa materialului, trebuie să avem în vedere următoarele două considerente foarte importante : primul constă în aceea că receptarea formei, sub aspectul său cel mai simplu, nu constituie în sine un fapt estetic. În activitatea noastră de toate zilele ne lovim la fiece pas de receptarea formelor şi relaţiilor şi, aşa cum au demonstrat recent strălucitele experienţe efectuate de Köhler, receptarea formei coboară foarte adînc pe scara evoluţiei psihicului animal. În experienţele sale, Köhler a dresat o găină să perceapă relaţii sau forme. Găinii i se puneau în faţă două foi de hîrtie, A şi B, A fiind de culoare cenuşiu-deschisă, iar B cenuşiu-închisă. Pe

foaia A grăunţele erau lipite, pe foaia B puse liber ; după o serie de experienţe, găina s-a obişnuit să se apropie direct de foaia B de culoare cenuşiu-închisă şi să ciugulească. În faţa găinii s-au pus atunci alte două foi de hîrtie : foaia B dinainte, cenuşiu-închisă, şi o foaie de hîrtie C, de un cenuşiu şi mai închis. Deci, în noua pereche a fost menţinut unul din membrii dinainte, numai că de data aceasta cu rolul de hîrtie mai deschisă la culoare, jucat înainte de foaia A. S-ar părea că găina, dresată să ciugulească grăunţe de pe foaia B, ar fi trebuit să se apropie direct de această foaie, noua foaie fiindu-i necunoscută. Ar fi fost aşa dacă dresajul s-ar fi bazat pe calitatea absolută a culorii. Experienţa a arătat însă că găina ocoleşte foaia B şi se opreşte în faţa foii C, deoarece ea n-a fost dresată să reacţioneze la calitatea absolută a culorii, ci la intensitatea relativă a acesteia. Ea nu reacţionează la foaia B, ci la acel membru al perechii care are culoarea mai închisă, şi deoarece în noua pereche B are alt rol decît în prima, el exercită şi un alt efect (24, pp. 203—205).

Aceste experienţe cu valoare istorică pentru psihologie demonstrează că şi receptarea formelor şi relaţiilor se dovedeşte a fi un act destul de elementar şi, poate, chiar primar al psihicului animal.

De unde se vede limpede că nu orice receptare a formei este neapărat un act artistic.

Cel de al doilea considerent este şi el la fel de important. Avîndu-şi punctul de pornire chiar în noţiunea de formă, el trebuie să ne explice că forma, în semnificaţia sa concretă, nu există în afara materialului pe care îl modelează. Relaţiile depind de materialul care se corelează. Confecţionînd o figură din *papier mâché* obţinem cu totul alte relaţii decît atunci cînd o turnăm în bronz. Masa de *papier mâché* nu poate prezenta aceleaşi relaţii reciproce pe care le prezintă masa de bronz. Tot astfel anumite relaţii fonice sînt posibile numai în limba rusă, altele sînt posibile numai în limba germană. În cadrul subiectului, unele sînt relaţiile de contratimp în dragoste în cazul lui Glahn şi al Eduardei, altele în cazul lui Oneghin şi al Tatianei, altele în cazul berzei şi al bîtlanului. Prin urmare, orice deformare a materialului este în acelaşi timp şi o modificare a formei. Şi începem să înţelegem de ce tocmai opera de artă devine

iremediabil denaturată dacă îi permutăm forma asupra unui alt material. Permutată asupra unui alt material, această formă devine şi ea alta.

Astfel, încercarea de a evita dualismul atunci cînd se examinează psihologia artei are drept urmare că şi acel singur factor lăsat aici este expus într-o lumină falsă. „Însemnătatea formei pentru conţinut apare cel mai evident în consecinţele care ies la iveală atunci cînd forma este lăsată la o parte, de pildă cînd subiectul este relatat pur şi simplu. Bineînţeles, semnificaţia artistică a conţinutului se devalorizează atunci, dar înseamnă oare aceasta că efectul realizat înainte graţie formei şi conţinutului, contopite într-o unitate artistică, depindea exclusiv de formă ? Această concluzie ar fi tot atît de greşită ca şi ideea că toate indiciile şi proprietăţile apei depind de alăturarea hidrogenului la oxigen, deoarece dacă se înlătură hidrogenul, în oxigen nu vom găsi nici una din proprietăţile apei“ (9, pp. 312—313).

Fără a ne opri asupra corectitudinii materiale a acestei comparaţii şi fără a fi de acord cu aserţiunea după care forma şi conţinutul constituie o unitate în felul în care oxigenul şi hidrogenul constituie apa, nu putem nega justeţea logică a afirmaţiei potrivit căreia aprecierile formaliştilor sînt aici deficitare. „Că forma are o importanţă deosebită într-o operă de artă, că nu există operă de artă fără o formă specifică în acest sens, lucrul acesta a fost, credem, recunoscut demult şi nu constituie obiectul vreunei dispute. Dar înseamnă oare aceasta că forma *singură* creează opera de artă ? Desigur, nu. Lucrul acesta ar putea fi demonstrat dacă ar exista posibilitatea să se ia doar forma şi să se arate cum cutare operă indubitabil artistică este alcătuită numai din ea. O astfel de demonstraţie însă, afirmăm noi, n-a fost şi nici nu poate fi cu putinţă“ (9, p. 327).

Dezvoltînd în continuare această idee, va trebui s-o completăm cu următoarea observaţie : s-au făcut asemenea încercări de a prezenta doar forma, lipsită de orice conţinut, dar ele s-au încheiat de fiece dată cu un eşec psihologic, la fel ca şi încercările de a crea un conţinut artistic fără formă.

Primul grup din aceste cercetări se bazează pe experimentul psihologic pe care îl facem cu o operă de artă atunci cînd o

transferăm asupra unui alt material şi urmărim deformarea pe care o înregistrează.

Celelalte încercări reprezintă aşa-numitul experiment material, al cărui strălucit eşec neagă mai bine decît orice consideraţii teoretice caracterul unilateral al teoriei formaliştilor.

Aici, ca întotdeauna, verificăm teoria artei prin practica ei. Concluziile practice ale ideilor formalismului s-au concretizat în ideologia timpurie a futurismului rus, în propovăduirea limbajului transraţional [21], a lipsei subiectului etc. De fapt, practica i-a dus pe futurişti la strălucita negare a tot ce au afirmat în manifestele lor, pornind de la supoziţii teoretice : „Am lichidat semnele de punctuaţie — prin aceasta, rolul masei verbale a fost pentru prima oară evidenţiat şi conştientizat“ (109, p. 2) — susţineau ei în § 6 al manifestului lor.

În realitate, departe de a fi în stare să se lipsească de interpunctare în practica lor poetică, futuriştii introduc o serie de noi legi de punctuaţie, de pildă celebrul vers frînt în poezia lui Maiakovski.

„Am zdrobit ritmurile“, declară ei în § 8 — şi dau prin poezia lui Pasternak un model de construcţii ritmice rafinate cum n-au mai fost de mult în poezia rusă.

Au preconizat limbajul transraţional, afirmînd, în § 5, că acesta trezeşte şi dă libertate fanteziei creatoare, pe care n-o jigneşte cu nimic concret, „sensul cuvîntului o reduce, chirceşte cuvîntul, îl pietrifică“ (v. 74) — dar de fapt au acordat elementului semantic în artă o preponderenţă fără precedent [22] *, însuşi Maiakovski ocupîndu-se de crearea unor reclame în versuri pentru Mosselprom.

Au preconizat lipsa de subiect, dar în fapt construiesc numai lucrări cu subiect şi sens. Au respins toate temele vechi, dar Maiakovski a început şi încheie cu prelucrarea temei iubirii tragice, care, oricum, nu poate fi trecută în rîndul temelor noi. Aşadar, practica futurismului rus a creat în fapt un experiment natural pentru principiile formaliste, şi acest experiment arată cu evidenţă caracterul greşit al concepţiilor promovate [23].

Acelaşi lucru se poate demonstra dacă realizăm principiul formalist în acele concluzii extreme la care ajunge. Am arătat că, definind scopul procedeului artistic, el se încurcă în propria sa contradicţie şi ajunge să afirme ceea ce a negat la început.

„Învierea" lucrurilor este proclamată drept sarcina principală a procedeului, fără ca teoria să explice în continuare care este ţelul acestor senzaţii înmoite, deci — se impune de la sine concluzia că nu mai există nici un ţel, că procesul de receptare a lucrurilor este plăcut ca atare şi că reprezintă în artă un scop în sine. Toate elementele ciudate şi toate construcţiile complicate ale artei nu au la urma urmei alt obiectiv decît plăcerea pe care ne-o produce perceperea unor lucruri plăcute. „Procesul de receptare în artă are finalitate intrinsecă", afirmă Şklovski. Iar această afirmare a finalităţii intrinseci proprii procesului de receptare, determinarea valorii artei în funcţie de plăcerea pe care o oferă simţirii noastre dezvăluie pe neaşteptate sărăcia psihologică a formalismului şi ne întoarce înapoi la Kant, după care „este frumos tot ce place independent de sens". Potrivit teoriei formaliştilor, receptarea unui lucru este plăcută în sine, după cum este plăcut în sine un penaj frumos la păsări, culorile şi forma la o floare, coloritul strălucitor la scoică (exemplele sînt ale lui Kant). Acest hedonism elementar, întoarcerea la teoria, demult părăsită, privind plăcerea şi desfătarea, pe care ni le oferă contemplarea unor lucruri frumoase, reprezintă poate punctul cel mai slab în teoria psihologică a formalismului.[24] Problema sensului şi structurii întregii forme artistice nu-şi poate afla soluţia dacă nu există nici o idee precisă în domeniul psihologiei artei, tot aşa cum nu se poate da o definiţie obiectivă a versului indicînd prin ce se deosebeşte de proză, fără a apela la explicaţia psihologică.

Inconsistenţa teoriei după care arta are ca obiectiv crearea unor lucruri frumoase şi înnoirea receptării lor a fost descoperită în psihologie cu certitudinea unui adevăr natural-ştiinţific sau chiar matematic. Dintre toate generalizările lui Volkelt nu există, credem, alta mai incontestabilă şi mai fertilă decît laconica sa formulă: „Arta constă în *dereificarea* celor reprezentate" (138, p. 69).

Se poate demonstra, pornind de la domenii întregi de activitate artistică, nu numai de la opere de artă izolate, că, în ultimă instanţă, forma dematerializează materialul cu care operează, şi plăcerea pe care ne-o dă receptarea acestui material nu poate fi în nici un caz considerată ca o plăcere produsă de artă. O greşeală şi mai mare însă o fac aceia care socotesc

plăcerea în general, indiferent de natura şi de genul ei, drept momentul esenţial şi definitoriu al psihologiei artei. „Numai atunci va înţelege lumea sensul artei, spune Tolstoi, cînd va înceta să considere că scopul acestei activităţi este frumosul, adică desfătarea“ (130, p. 61).

Şi tot el arată pe baza unui exemplu foarte primitiv că nişte lucruri în sine foarte frumoase pot genera opere de artă de o neînchipuită trivialitate. Tolstoi povesteşte despre o doamnă, cam săracă cu duhul dar civilizată, care i-a citit romanul scris de ea. „La începutul romanului, eroina, îmbrăcată într-o poetică rochie albă, cu părul despletit poetic, se afla într-o pădure poetică, lîngă un izvor, şi citea versuri. Acţiunea se petrecea în Rusia ; deodată din tufişuri a apărut eroul, cu o pană *à la* Guillaume Tell (chiar aşa scria) la pălărie, şi însoţit de doi cîini poetic de albi. Autoarea credea că toate acestea sînt foarte poetice.“

Romanul acesta cu cîini albi şi alcătuit numai din lucruri frumoase, receptarea cărora nu poate produce decît plăcere, să fi fost oare trivial şi prost numai pentru că autoarea n-a ştiut să elibereze aceste lucruri de automatism şi să facă piatra de piatră, adică să ne oblige să simţim limpede cîinii albi şi părul despletit şi pălăria cu pană ? Nu cumva este invers : cu cît mai puternic am simţi toate aceste lucruri, cu atît mai trivial ar fi romanul ? Croce realizează o critică admirabilă a hedonismului estetic atunci cînd spune că estetica formală, în speţă cea fechneriană, îşi propune să cerceteze condiţiile obiective ale frumosului : „...S-a pus întrebarea : căror fapte fizice le corespunde frumosul, cărora urîtul, cu alte cuvinte căror îmbinări de tonuri, culori, mărimi, determinabile matematic. Ceea ce ar fi egal cu a căuta în economia politică legile schimbului în natura fizică a obiectelor care se schimbă“ (28, p. 178).

Tot la Croce găsim două consideraţii foarte importante pe aceeaşi temă. În primul rînd, afirmaţia nedisimulată că, în artă, problema influenţei materialului şi a formei laolaltă, precum şi problema genului poetic, în speţă problema comicului, duiosului, umoristicului, solemnului, sublimului, urîtului etc., pot fi rezolvate numai în plan psihologic. Cu toate că nu este nici pe departe un adept al psihologismului în estetică, totuşi Croce recunoaşte totala neputinţă atît a esteticii cît şi a filozo-

fiei în ceea ce priveşte rezolvarea acestor probleme. Or, nu vom înţelege mare lucru din psihologia artei dacă nu vom şti să clarificăm măcar problema tragicului şi comicului şi să stabilim deosebirea dintre ele. „...Fiindcă disciplina naturalistă care-şi propune să construiască tipuri şi scheme de viaţă spirituală a omului este *psihologia* (al cărei caracter pur empiric şi descriptiv se accentuează tot mai mult în vremea noastră), acele concepte nu sînt nici de domeniul esteticii, nici, în general, de domeniul filozofiei, ci trebuie atribuite tocmai psihologiei“ (28, p. 160).

Acelaşi lucru ni l-a demonstrat şi exemplul oferit de curentul formalismului, care fără a apela la psihologie n-a fost în stare să aprecieze în mod adecvat acţiunea formei artistice. Cea de a doua consideraţie a lui Croce se referă direct la metodele psihologice de rezolvare a acestei probleme, şi foarte judicios, Croce se pronunţă net împotriva acelei orientări formale pe care a îmbrăţişat-o estetica inductivă, sau estetica de jos, tocmai pentru că această estetică a început cu sfîrşitul, cu clasificarea momentului plăcere, adică a momentului de care s-a poticnit şi formalismul. „Estetica inductivă... a început conştiincios să facă o culegere de *obiecte frumoase*, de exemplu, o mare cantitate de plicuri de scrisori de diferite forme şi dimensiuni, începînd să cerceteze care dintre acestea dau impresia de frumos şi care de urît... Un plic galben, grosolan, foarte urît pentru cine trebuie să pună în el o scrisoare de dragoste, este apoi foarte potrivit pentru ca să conţină o citaţie timbrată din partea unui judecător... Dar de unde : ei au recurs la un expedient, care nu ştim în ce măsură aparţine severităţii ştiinţelor naturii. Au trimis din om în om plicurile lor, iniţiind un referendum şi încercînd să stabilească în ce constă frumosul şi urîtul, prin majoritate de voturi... Fapt este că estetica inductivă nu a descoperit pînă acum *nici o singură lege*“ (28, p. 179).

Într-adevăr, de pe vremea lui Fechner estetica experimentală formală a considerat majoritatea de voturi ca dovadă hotărîtoare în favoarea justeţii cutărei legi a psihologiei. Acelaşi criteriu de autenticitate este folosit adesea în psihologie în cadrul anchetelor asupra subiecţilor, şi mulţi autori consideră şi astăzi că atunci cînd imensa majoritate a subiecţilor chestionaţi în aceleaşi condiţii dau aceleaşi răspunsuri — faptul acesta poate constitui dovada autenticităţii lor. Cea mai mare

eroare posibilă în psihologie ! Într-adevăr, este suficient să presupunem, în cazul tuturor celor chestionaţi, existenţa unei anumite împrejurări, care, dintr-un motiv sau altul, denaturează rezultatele spuselor lor, privîndu-le de autenticitate, şi toate căutările noastre în vederea aflării adevărului se vor dovedi infructoase. Un psiholog ştie cîte porniri denaturînd cu anticipaţie adevărul, cîte prejudecăţi sociale generale, cîte influenţe ale modei etc. îşi exercită acţiunea asupra fiecărui subiect supus experienţei. Să ajungi pe această cale la adevăr psihologic este tot atît de greu pe cît este de greu să obţii o autoapreciere judicioasă a omului, deoarece imensa majoritate a celor chestionaţi ar afirma că fac parte dintre oamenii inteligenţi, iar psihologul care ar apela la acest procedeu ar ajunge să descopere curioasa lege ce ar susţine că nu există oameni proşti. La fel procedează psihologul atunci cînd se bazează pe spusele subiectului cercetat cu privire la plăcere, fără a lua în consideraţie că momentul plăcere, nefiind elucidat pentru subiect, este reglat de cauze neînţelese de el şi necesită o analiză profundă în vederea stabilirii faptelor adevărate. Sărăcia şi falsitatea concepţiei hedoniste a psihologiei artei a fost semnalată încă de către Wundt, atunci cînd el a demonstrat cu maximă claritate că în psihologia artei avem de-a face cu un gen de activitate foarte complex, în care momentului plăcere îi revine un rol instabil şi adesea insignifiant. Wundt aplică noţiunea de empatie, dezvoltată în general de R. Vischer şi Lipps, considerînd că psihologia artei „îşi are explicaţia optimă în expresia «empatie», deoarece, pe de o parte, ea indică foarte judicios că procesul psihic în cauză se bazează pe sentimente, iar, pe de altă parte, arată că, în cazul de faţă, sentimentele sînt transferate de către subiectul receptor asupra obiectului“ (142, p. 226).

Wundt însă nu reduce toate trăirile la sentimente. El dă noţiunii de empatie o definiţie foarte amplă, în esenţa ei profund valabilă pînă astăzi, de la care vom porni şi noi mai tîrziu, atunci cînd vom aborda analiza activităţii artistice. „Obiectul acţionează ca stimul al voinţei — spune el — dar nu produce actul voluntar real, ci provoacă doar impulsuri şi inhibiţii, din care se alcătuieşte evoluţia acţiunii, şi aceste impulsuri şi inhibiţii sînt transferate asupra obiectului însuşi,

încît acesta ne apare ca un lucru care acţionează în sensuri diferite şi întîmpină rezistenţă din partea unor forţe extrinseci. Transferîndu-se astfel în lucru, sentimentele voluntare par a-l însufleţi şi totodată îl scutesc pe spectator de a executa acţiunea“ (142, p. 223).

Deci, în concepţia lui Wundt, chiar şi procesul emoţiei estetice elementare îmbracă acest aspect de realitate complexă, şi, în deplin acord cu această analiză, Wundt se referă cu dispreţ la activitatea lui K. Lange şi a altor psihologi, după care „atît conştiinţa artistului cît şi conştiinţa aceluia care îi receptează opera nu cunosc alt scop în afară de plăcere... A urmărit oare Beethoven să-şi facă plăcere sieşi şi altora atunci cînd în Simfonia a noua a exprimat prin sunete toate pasiunile sufletului omenesc, de la durerea cea mai profundă pînă la cea mai luminoasă bucurie ?“ (142, p. 245). Punînd această întrebare, Wundt a vrut, desigur, să arate că, dacă în vorbirea curentă calificăm cu imprudenţă impresia produsă de Simfonia a noua drept plăcere, pentru un psiholog aceasta constituie o greşală de neiertat.

Un exemplu concret ne poate uşor demonstra că metoda formală ca atare este neputincioasă fără sprijinul unei interpretări psihologice, şi că orice problemă particulară privind forma artistică, îndată ce ia oarecare dezvoltare, se împlîntă în probleme de psihologie şi dă la iveală totala inconsistenţă a hedonismului elementar. Voi încerca să demonstrez cele de mai sus pe baza exemplului pe care ni-l oferă teoria privind rolul sunetelor în vers, în interpretarea dată de formalişti.

Formaliştii şi-au început expunerea teoriei subliniind însemnătatea aspectului fonic al versului. Aspectul fonic al versului, au declarat ei, are o însemnătate primordială ; „deobicei receptarea versului se reduce de asemenea la receptarea arhetipului său fonic. Este îndeobşte cunoscut cît de estompat receptăm conţinutul unor versuri în aparenţă dintre cele mai inteligibile“ (116, p. 22).

Bazîndu-se pe această observaţie cu totul întemeiată, Iakubinski a ajuns la concluzii tot atît de întemeiate : „În gîndirea verbală în versuri, *sunetele se ridică la suprafaţă în cîmpul luminos al conştiinţei ; în funcţie de aceasta, ia naştere atitudinea emoţională faţă de ele,* care la rîndul ei atrage *stabilirea*

unei anume dependenţe între conţinutul şi sunetele poeziei; acest din urmă aspect se datorează şi *mişcărilor expresive ale organelor vorbirii*" (61, p. 49).

Astfel, pe baza analizei obiective a formei, fără a recurge la psihologie, se poate stabili doar faptul că sunetele joacă un anumit rol emoţional în receptarea poeziei, dar a stabili acest lucru înseamnă a te adresa nedisimulat psihologiei pentru explicarea respectivului rol. Încercările vulgare de a determina proprietăţile emoţionale ale sunetelor pe baza influenţei lor nemijlocite asupra noastră nu au nici un temei. Atunci cînd Balmont a definit sensul emoţional al alfabetului rusesc, spunînd că „a" este sunetul cel mai clar, umed, tandru, că „m" este un sunet chinuitor, că „i" reprezintă „imaginea sonoră a uimirii, a spaimei" (11, pp. 59—62 şi în continuare), el putea confirma toate acestea prin exemple izolate mai mult sau mai puţin convingătoare. S-ar fi putut găsi, însă, tot atîtea exemple care să demonstreze contrariul : doar există atîtea cuvinte ruseşti cu „i", care nu exprimă nici o uimire. Teoria este veche de cînd lumea şi a constituit de nenumărate ori obiectul celei mai hotărîte critici. [25]

Şi calculele pe care le face Bielîi, referindu-se la semnificaţia profundă a sunetelor „r", „d", „t" în poezia lui Blok (14, pp. 283—285), şi consideraţiile lui Balmont sînt deopotrivă lipsite de consistenţă ştiinţifică. În acest sens Gornfeld citează o foarte inteligentă remarcă a lui Mihailovski cu privire la o teorie asemănătoare, potrivit căreia sunetul „a" conţine în el ceva poruncitor. „Este demn de atenţie că prin construcţia limbii a-ul revine în special femeilor : «ia, Anna, bîla bita palkai ; ia Varvara, zaperta bîla v tereme» * etc. [„eu, Anna, am fost bătută cu băţul ; eu, Varvara, am fost închisă în foişor» — n.t.]. De aici şi firea poruncitoare a rusoaicelor" (48, pp. 135, 136).

Wundt a arătat că simbolismul fonetic [26] se întîlneşte foarte rar în limbă şi că numărul unor astfel de cuvinte în limbă este infim în raport cu numărul cuvintelor fără nici o semnificaţie fonică ; iar cercetători ca Njirop şi Grammont [27] au descoperit

---

* Am redat fraza în transcriere fonetică pentru a evidenţia frecvenţa sunetului „a". (N.t.)

chiar izvorul psihologic de la care îşi trage originea expresivitatea fonică a unor cuvinte. „Toate sunetele din limbă, vocalele şi consoanele, pot dobîndi o valoare expresivă atunci cînd la aceasta contribuie sensul cuvîntului care cuprinde respectivele sunete. Dacă sensul cuvîntului nu conlucrează în această direcţie, sunetele vor rămîne fără expresie. Evident, dacă un vers prezintă o aglomerare de anumite fenomene fonetice, acestea, în funcţie de ideea pe care o exprimă, pot deveni expresive, sau invers. Acelaşi sunet poate sluji la exprimarea unor idei destul de diferite una de alta" (147, p. 206).

La aceeaşi concluzie ajunge şi Njirop examinînd un număr imens de cuvinte expresive şi neexpresive, dar construite toate pe baza aceluiaşi sunet. „A fost emisă ideea că între cei trei «o» din cuvîntul *monotone* şi sensul său există o legătură misterioasă. În realitate, nici gînd de aşa ceva. Repetarea aceleiaşi vocale închise poate fi observată şi în alte cuvinte, cu semnificaţii complet diferite : *protocole, monopole, chronologie, zoologie* etc." Cît despre expresivitatea cuvintelor, cel mai bun lucru pe care îl putem face pentru a reda părerea noastră este să citărm următoarele rînduri din Charles Bally : „Dacă sonoritatea unui cuvînt poate fi asociată cu semnificaţia lui, înseamnă că unele combinaţii fonice favorizează percepţia senzorială şi provoacă o reprezentare concretă ; sunetele în sine nu pot avea acest efect" (10, p. 75). Deci, toţi cercetătorii sînt unanimi în aprecierea că sunetele nu sînt înzestrate cu nici o expresivitate emoţională şi analiza proprietăţilor lor nu ne va conduce niciodată la aflarea legilor în virtutea cărora ele acţionează asupra noastră. Sunetele *devin* expresive dacă la aceasta contribuie sensul cuvîntului. Sunetele *pot* deveni expresive dacă la aceasta contribuie versul.[28] Cu alte cuvinte, valoarea sunetelor în vers reprezintă un efect psihologic complex al alcătuirii artistice, nicidecum un scop în sine al procesului de receptare, cum crede Şklovski. Este interesant de semnalat că şi formaliştii înşişi ajung la conştiinţa necesităţii de a promova, în locul acţiunii emoţionale a unor sunete izolate, semnificaţia imaginii fonice, afirmînd, cum se face, de exemplu, în studiul lui D. Vîgodski asupra *Fîntînii din Bahcisarai*, că această imagine fonică şi selecţia de sunete pe care o determină nu au ca scop plăcerea senzorială produsă de receptarea sunetelor în

chiar izvorul psihologic de la care își trage originea expresivitatea fonică a unor cuvinte. „Toate sunetele din limbă, vocalele și consoanele, pot dobîndi o valoare expresivă atunci cînd la aceasta contribuie sensul cuvîntului care cuprinde respectivele sunete. Dacă sensul cuvîntului nu conlucrează în această direcție, sunetele vor rămîne fără expresie. Evident, dacă un vers prezintă o aglomerare de anumite fenomene fonetice, acestea, în funcție de ideea pe care o exprimă, pot deveni expresive, sau invers. Același sunet poate sluji la exprimarea unor idei destul de diferite una de alta“ (147, p. 206).

La aceeași concluzie ajunge și Njirop examinînd un număr imens de cuvinte expresive și neexpresive, dar construite toate pe baza aceluiași sunet. „A fost emisă ideea că între cei trei «o» din cuvîntul *monotone* și sensul său există o legătură misterioasă. În realitate, nici gînd de așa ceva. Repetarea aceleiași vocale închise poate fi observată și în alte cuvinte, cu semnificații complet diferite : *protocole, monopole, chronologie, zoologie* etc.“ Cît despre expresivitatea cuvintelor, cel mai bun lucru pe care îl putem face pentru a reda părerea noastră este să citățm următoarele rînduri din Charles Bally : „Dacă sonoritatea unui cuvînt poate fi asociată cu semnificația lui, înseamnă că unele combinații fonice favorizează percepția senzorială și provoacă o reprezentare concretă ; sunetele în sine nu pot avea acest efect“ (10, p. 75). Deci, toți cercetătorii sînt unanimi în aprecierea că sunetele nu sînt înzestrate cu nici o expresivitate emoțională și analiza proprietăților lor nu ne va conduce nicicînd la aflarea legilor în virtutea cărora ele acționează asupra noastră. Sunetele *devin* expresive dacă la aceasta contribuie sensul cuvîntului. Sunetele *pot* deveni expresive dacă la aceasta contribuie versul.[28] Cu alte cuvinte, valoarea sunetelor în vers reprezintă un efect psihologic complex al alcătuirii artistice, nicidecum un scop în sine al procesului de receptare, cum crede Șklovski. Este interesant de semnalat că și formaliștii înșiși ajung la conștiința necesității de a promova, în locul acțiunii emoționale a unor sunete izolate, semnificația imaginii fonice, afirmînd, cum se face, de exemplu, în studiul lui D. Vîgodski asupra *Fîntînii din Bahcisarai*, că această imagine fonică și selecția de sunete pe care o determină nu au ca scop plăcerea senzorială produsă de receptarea sunetelor în

sine, ci o anume semnificaţie dominantă „care cuprinde în momentul dat conştiinţa poetului“ şi care se leagă, putem presupune, de cele mai complexe trăiri intime ale poetului — aşa încît cercetătorul îşi permite să formuleze ipoteza că imaginea fonică a poemului puşkinian ar avea la bază numele Raievskaia (106, p. 50 şi urm.).

Eihenbaum critică şi el ideea formulată de Bielîi, după care „orchestrarea la care recurg poeţii *exprimă inconştient acompanierea conţinutului ideatic al poeziei de către forma externă*“ (14, p. 283).

Nici onomatopeea, nici simbolismul elementar, arată foarte judicios Eihenbaum, nu constituie un atribut al sunetelor versului (35, p. 204 şi urm.). De unde se impune de la sine concluzia : sarcina alcătuirii fonice în vers depăşeşte cadrul unei simple plăceri senzoriale, pe care ne-o dau sunetele. Iar ceea ce am vrut să evidenţiem aici, pornind de la exemplul particular pe care îl constituie teoria sunetelor, se poate extinde, în fond, asupra tuturor problemelor, a căror soluţionare a fost abordată de metoda formală. Pretutindeni şi în toate ne lovim de ignorarea psihologiei corespunzătoare operei de artă analizate şi, prin urmare, de nepriceperea de a o interpreta într-un mod judicios, pornind numai de la analiza proprietăţilor sale externe şi obiective.

Într-adevăr, principiul fundamental al formalismului se dovedeşte neputincios să dezvăluie şi să explice conţinutul social-psihologic al artei, variabil din punct de vedere istoric, şi alegerea temei, conţinutului sau a materialului, condiţionată de el. Tolstoi îl critica pe Goncearov ca pe un om absolut citadin, care socotea că după Turgheniev nu se mai poate scrie nimic despre viaţa poporului, „în timp ce viaţa oamenilor bogaţi, cu iubirile lor şi cu nemulţumirea de sine, i se părea plină de un conţinut inepuizabil. Un erou şi-a sărutat aleasa inimii în palmă, altul în cot, un al treilea a sărutat-o şi el. Unul suferă din cauza lenii, altul pentru că nu este iubit. Şi i se părea că domeniul este de o infinită varietate... Noi credem că sentimentele pe care le încearcă oamenii din epoca noastră şi de condiţia noastră sînt foarte importante şi variate, iar în realitate toate sentimentele oamenilor de condiţia noastră se reduc, de fapt, la trei sentimente, insignifiante şi simple : mîn-

dria, pornirea sexuală şi tristeţea existenţială. La aceste trei sentimente împreună cu ramificaţiile lor se reduce aproape tot conţinutul artei claselor avute“ (130, pp. 86—87).

Putem să nu fim de acord cu Tolstoi în ce priveşte afirmaţia că tot conţinutul artei se reduce anume la aceste trei sentimente, dar că fiecare epocă îşi are gama sa psihologică pe care o foloseşte arta — faptul acesta nu-l va nega, credem, nimeni acum, după ce o seamă de studii istorice i-au explicat suficient de limpede justeţea.

Aşadar, formalismul a îmbrăţişat aceeaşi idee ca şi şcoala lui Potebnea, doar că a abordat-o dintr-o altă latură : şi el s-a dovedit neputincios în faţa ideii de schimbare a conţinutului psihologic al artei şi a formulat teze care, departe de a explica problemele psihologiei artei, se cer ele să fie explicate de către aceasta. În ciuda unor uriaşe realizări parţiale, obţinute atît de şcoala lui Potebnea cît şi de formalismul rus, eşecul teoretic şi practic înregistrat de cele două curente a demonstrat un viciu de fond, propriu oricărei teorii de artă care va încerca să se bizuie în construcţiile sale doar pe datele obiective ale formei artistice sau ale conţinutului, ocolind sprijinul oricărei teorii psihologice a artei.

dria, pornirea sexuală şi tristeţea existenţială. La aceste trei sentimente împreună cu ramificaţiile lor se reduce aproape tot conţinutul artei claselor avute“ (130, pp. 86—87).

Putem să nu fim de acord cu Tolstoi în ce priveşte afirmaţia că tot conţinutul artei se reduce anume la aceste trei sentimente, dar că fiecare epocă îşi are gama sa psihologică pe care o foloseşte arta — faptul acesta nu-l va nega, credem, nimeni acum, după ce o seamă de studii istorice i-au explicat suficient de limpede justeţea.

Aşadar, formalismul a îmbrăţişat aceeaşi idee ca şi şcoala lui Potebnea, doar că a abordat-o dintr-o altă latură : şi el s-a dovedit neputincios în faţa ideii de schimbare a conţinutului psihologic al artei şi a formulat teze care, departe de a explica problemele psihologiei artei, se cer ele să fie explicate de către aceasta. În ciuda unor uriaşe realizări parţiale, obţinute atît de şcoala lui Potebnea cît şi de formalismul rus, eşecul teoretic şi practic înregistrat de cele două curente a demonstrat un viciu de fond, propriu oricărei teorii de artă care va încerca să se bizuie în construcţiile sale doar pe datele obiective ale formei artistice sau ale conţinutului, ocolind sprijinul oricărei teorii psihologice a artei.

Capitolul IV

ARTA ŞI PSIHANALIZA

Inconştientul în psihologia artei. Psihanaliza artei. Neînţelegerea psihologiei sociale a artei. Critica pansexualismului şi a infantilismului. Rolul momentelor conştiente în artă. Aplicarea practică a metodei psihanalitice.

CELE două teorii psihologice ale artei, examinate de noi mai înainte, au arătat destul de limpede că, atîta vreme cît ne vom limita la analiza proceselor care au loc în conştiinţă, este îndoielnic să putem găsi răspunsul la problemele fundamentale ale teoriei artei. Nici de la poet, nici de la cititor nu vom izbuti să aflăm în ce constă esenţa trăirii care îi leagă de artă ; aspectul cel mai esenţial al artei, cum se poate lesne observa, se concretizează în circumstanţa că atît procesele creative, cît şi procesele de utilizare a artei par de neînţeles, de neexplicat şi ascunse conştiinţei acelora care au de-a face cu ele.

Nu vom şti nicicînd să spunem exact de ce anume ne-a plăcut cutare operă ; este aproape imposibil să redai în cuvinte aspectele cît de cît esenţiale şi importante ale acestei trăiri, şi, aşa cum a remarcat încă Platon (în dialogul *Ion*) (v. 97), poeţii înşişi sînt cel mai puţin conştienţi de modul cum creează.

Nu e nevoie de cine ştie ce perspicacitate psihologică pentru a observa că cele mai imediate cauze ale efectului artistic se ascund în inconştient [29] şi că, numai după ce vom fi pătruns în acest domeniu, vom putea aborda îndeaproape problemele artei. Analiza inconştientului în artă a împărtăşit soarta pe care a avut-o în general introducerea acestei noţiuni în psihologie. Psihologii se simţeau tentaţi să afirme că inconştientul, prin chiar sensul cuvîntului, este ceva ce se află în afara conştiin-

ței noastre, adică ceva ascuns și necunoscut nouă, cu alte cuvinte ceva incognoscibil prin chiar natura sa. Inconștientul încetează de a mai fi inconștient de îndată ce îl cunoaștem, și atunci avem din nou de-a face cu niște fapte obișnuite ale psihicului nostru.

Am arătat în capitolul întîi eroarea acestui punct de vedere — practica a dat o admirabilă dezmințire acestor argumente, demonstrînd că știința nu studiază doar fenomenele date și percepute în mod nemijlocit, ci și o întreagă serie de fenomene și fapte ce pot fi studiate indirect, recurgînd la urme, analiză, reconstituire și cu ajutorul unui material total deosebit de obiectul studiat, ba mai mult, adesea evident fals și neadevărat. La fel stau lucrurile și cu inconștientul, care nu devine în sine obiect de studiu al psihologului, ci pe cale indirectă, pe calea analizei urmelor pe care le lasă în psihicul nostru. Inconștientul nu este despărțit de conștiință printr-un zid de netrecut. Procesele care încep în inconștient continuă adesea în conștiință și, invers, multe elemente conștiente sînt respinse de noi în sfera subconștientului. Între aceste două sfere ale conștiinței noastre există o legătură vie, dinamică și permanentă, care nu încetează nici o clipă. Inconștientul influențează faptele noastre, se face simțit în comportarea noastră, iar aceste urme și manifestări ne permit să învățăm a recunoaște inconștientul și legile care îl guvernează.

Odată cu acest punct de vedere, cad și procedeele anterioare de interpretare a psihicului propriu scriitorului și cititorului, luîndu-se ca bază doar faptele obiective și certe, a căror analiză ne poate oferi o oarecare cunoaștere privind procesele inconștiente. Se înțelege de la sine, asemenea fapte obiective, în care inconștientul se manifestă cu maximă pregnanță, sînt chiar operele de artă, și ele constituie punctul de plecare pentru analiza inconștientului.

Orice interpretare conștientă și rațională, pe care o dă unei opere artistul sau cititorul, trebuie privită drept o raționalizare ulterioară, adică drept o autoamăgire într-un fel, o justificare față de propria rațiune, o explicație găsită post factum.

Astfel, întreaga istorie a interpretărilor și a criticii, privită ca istorie a sensului manifest, introdus succesiv de către

ţei noastre, adică ceva ascuns şi necunoscut nouă, cu alte cuvinte ceva incognoscibil prin chiar natura sa. Inconştientul încetează de a mai fi inconştient de îndată ce îl cunoaştem, şi atunci avem din nou de-a face cu nişte fapte obişnuite ale psihicului nostru.

Am arătat în capitolul întîi eroarea acestui punct de vedere — practica a dat o admirabilă dezminţire acestor argumente, demonstrînd că ştiinţa nu studiază doar fenomenele date şi percepute în mod nemijlocit, ci şi o întreagă serie de fenomene şi fapte ce pot fi studiate indirect, recurgînd la urme, analiză, reconstituire şi cu ajutorul unui material total deosebit de obiectul studiat, ba mai mult, adesea evident fals şi neadevărat. La fel stau lucrurile şi cu inconştientul, care nu devine în sine obiect de studiu al psihologului, ci pe cale indirectă, pe calea analizei urmelor pe care le lasă în psihicul nostru. Inconştientul nu este despărţit de conştiinţă printr-un zid de netrecut. Procesele care încep în inconştient continuă adesea în conştiinţă şi, invers, multe elemente conştiente sînt respinse de noi în sfera subconştientului. Între aceste două sfere ale conştiinţei noastre există o legătură vie, dinamică şi permanentă, care nu încetează nici o clipă. Inconştientul influenţează faptele noastre, se face simţit în comportarea noastră, iar aceste urme şi manifestări ne permit să învăţăm a recunoaşte inconştientul şi legile care îl guvernează.

Odată cu acest punct de vedere, cad şi procedeele anterioare de interpretare a psihicului propriu scriitorului şi cititorului, luîndu-se ca bază doar faptele obiective şi certe, a căror analiză ne poate oferi o oarecare cunoaştere privind procesele inconştiente. Se înţelege de la sine, asemenea fapte obiective, în care inconştientul se manifestă cu maximă pregnanţă, sînt chiar operele de artă, şi ele constituie punctul de plecare pentru analiza inconştientului.

Orice interpretare conştientă şi raţională, pe care o dă unei opere artistul sau cititorul, trebuie privită drept o raţionalizare ulterioară, adică drept o autoamăgire într-un fel, o justificare faţă de propria raţiune, o explicaţie găsită post factum.

Astfel, întreaga istorie a interpretărilor şi a criticii, privită ca istorie a sensului manifest, introdus succesiv de către

cititori într-o anumită operă literară, nu este altceva decît o istorie a raţionalizării, care s-a schimbat de fiece dată în felul său, şi acele sisteme ale artei care au ştiut să explice de ce s-a schimbat înţelegerea unei opere literare de la o epocă la alta au adus în fond un aport minim în psihologia artei ca atare, deoarece au reuşit să explice de ce s-a schimbat raţionalizarea trăirilor artistice, fără a fi în stare să descopere cum s-au schimbat trăirile înseşi.

Rank şi Sachs remarcă pe bună dreptate că problemele estetice fundamentale vor rămîne nerezolvate „atîta vreme cît ne limităm analiza la procesele ce evoluează în sfera conştiinţei noastre... Plăcerea procurată de creaţia artistică îşi atinge punctul culminant atunci cînd simţim că sîntem gata să ne sufocăm de încordare, cînd ni se face părul măciucă de frică, cînd fără să vrem ne curg lacrimi de milă şi compasiune. Sînt tot atîtea senzaţii pe care le evităm în viaţă şi le căutăm în mod ciudat în artă. Aceste afecte exercită, evident, o acţiune cu totul diferită atunci cînd sînt generate de opere de artă, şi *această schimbare estetică a acţiunii afectului de la un sentiment chinuitor la unul aducător de desfătare* constituie problema a cărei rezolvare nu poate fi găsită fără a recurge la ajutorul oferit de analiza vieţii sufleteşti inconştiente“ (157, pp. 127—128).

Psihanaliza este un sistem care şi-a ales drept obiect de studiu viaţa inconştientă şi manifestările ei. Reiese cît se poate de clar că pentru psihanaliză ar apărea foarte ademenitor să încerce să-şi aplice metoda la interpretarea problemelor de artă. Pînă acum psihanaliza a abordat două fapte principale de manifestare a inconştientului — visele şi nevroza, receptînd şi interpretînd cele două forme drept un compromis sau conflict dintre inconştient şi conştient. Era firesc să aibă loc şi încercarea de a privi arta în lumina acestor două forme fundamentale de manifestare a inconştientului. A fost punctul de la care au pornit psihanaliştii, afirmînd că arta ocupă o poziţie de mijloc între vis şi nevroză şi că ea are la bază un conflict care „a depăşit faza propice visului, dar nu a devenit încă patogen“ (158, p. 52). Inconştientul se manifestă în artă, ca şi în aceste două forme, dar într-o manieră întrucîtva diferită, deşi are absolut aceeaşi natură. „Astfel, sub aspect psiho-

logic, artistul se află între nevropat şi cel ce visează ; procesul psihologic este în fond acelaşi la toate formele, ceea ce diferă este doar gradul" (158, p. 53). Ne putem reprezenta cel mai bine interpretarea psihologică a artei dacă vom urmări succesiv interpretarea creaţiei poetului şi receptarea realizată de către cititor cu ajutorul acestei teorii. Freud indică două forme de manifestare a inconştientului şi de modificare a realităţii, care se apropie de artă mai mult decît visul şi nevroza : jocul copiilor şi visarea cu ochii deschişi. „Este nedrept să credem, spune el, că un copil priveşte fără seriozitate lumea creată de el ; dimpotrivă, el priveşte jocul cît se poate de serios, participă la joc cu multă însufleţire. Opusul jocului este realitatea, nu seriozitatea. Oricît de tare prins de joc, copilul deosebeşte perfect lumea creată de el de lumea reală şi caută bucuros sprijin, pentru obiectele şi relaţiile imaginate, în obiectele palpabile şi vizibile din viaţa reală... Poetul face acelaşi lucru pe care îl face copilul cînd se joacă, el creează o lume pe care o priveşte cu toată seriozitatea, adică aduce cu el multă pasiune, despărţind-o totodată net de realitate" (44, p. 18). Cînd copilul se lasă de joacă, el nu poate totuşi să renunţe la plăcerea pe care i-a oferit-o jocul mai înainte. Copilul nu poate găsi în realitate o sursă pentru această plăcere, şi atunci locul jocului îl iau visarea cu ochii deschişi sau acele fantezii în voia cărora se lasă majoritatea oamenilor în visările lor, închipuindu-şi că pornirile lor erotice sau de altă natură, la care adesea ţin, îşi află împlinirea. „În locul *jocului* el fantazează, construieşte castele imaginare, creează ceea ce se cheamă «visări cu ochii deschişi»" (44, p. 19). Fantazarea cu ochii deschişi prezintă două momente esenţiale, care o deosebesc de joc şi o apropie de artă. Aceste două momente sînt următoarele : în primul rînd, ca material fundamental în fantezie pot apărea şi trăiri chinuitoare, care totuşi fac plăcere, cazul sugerînd parcă schimbarea afectului în cadrul artei. Rank spune că ele prezintă „situaţii care în realitate ar fi foarte chinuitoare ; cu toate acestea, fantezia le zugrăveşte cu aceeaşi desfătare. Tipul cel mai frecvent al unor asemenea fantezii este propria moarte, apoi alte suferinţe şi chinuri. Sărăcia, boala, închisoarea şi ruşinea sînt prezente destul de des în asemenea visări ; nu mai rar

apare înfăptuirea unor crime odioase şi descoperirea lor“ (158, p. 131).

Ce-i drept, analizînd jocul copiilor, Freud a arătat că şi în timpul jocului copilul traduce adesea în viaţă unele trăiri chinuitoare, de pildă atunci cînd se joacă de-a doctorul care îi produce durere şi repetă în cadrul jocului aceleaşi operaţii care i-au pricinuit în viaţă numai suferinţă şi lacrimi (v. 144).

În visarea cu ochii deschişi întîlnim aceleaşi fenomene, dar într-o formă infinit mai vizibilă şi mai pronunţată decît în jocul copiilor.

O altă deosebire esenţială dintre vis şi joc este, după Freud, următoarea : copilul nu se ruşinează niciodată de jocurile sale [30 *] şi nu caută să le ascundă de ochii celor mari, „în timp ce adultul se ruşinează de fanteziile sale şi le ascunde de alţii, le consideră drept tainele sale cele mai intime, şi mai curînd se-arată dispus să-şi recunoască vinile decît să-şi dea în vileag fanteziile. S-ar putea ca, în virtutea acestui fapt, să se considere singurul om care are asemenea fantezii, fără să bănuiască măcar cît de răspîndit este acest gen de creaţie printre alţii“.

În sfîrşit, al treilea şi cel mai important aspeot în vederea înţelegerii elementului artă din aceste fantezii rezidă în izvorul din care ele îşi trag originea. Ţinem să subliniem că nu omul fericit se lansează pe calea fanteziei, ci omul nemulţumit. Dorinţi nesatisfăcute sînt stimuli care provoacă fantezia. Fiecare fantezie înseamnă realizarea unei dorinţe, corectiv la o realitate nesatisfăcătoare. Ceea ce îl determină pe Freud să formuleze presupunerea că şi creaţia poetică, precum visul şi fantezia, are la bază dorinţi nesatisfăcute, dorinţi „de care adesea ne este ruşine, pe care trebuie să le ascundem de noi înşine şi care de aceea sînt refulate în sfera inconştientului“ (44, pp. 20, 23).

În această privinţă, mecanismul de funcţionare a artei aminteşte întocmai mecanismul de funcţionare a fanteziei. Astfel, fantezia este provocată de obicei de o trăire puternică, adevărată, care „trezeşte în scriitor vechi amintiri, privind în majoritate trăirile copilăriei, punctul iniţial al dorinţei, care îşi află împlinirea în operă... Privită ca «visare cu ochii deschişi» creaţia reprezintă continuarea şi înlocuirea vechiului joc al copilăriei“ (44, pp. 26, 27). Astfel opera de artă reprezintă

pentru poet un mijloc direct de a satisface dorințe nesatisfăcute și nerealizate, care nu și-au găsit împlinirea în viața reală. Mecanismul acestei realizări poate fi înțeles cu ajutorul teoriei afectelor, dezvoltată de psihanaliză. Din punctul de vedere al acestei teorii, afectele „pot rămîne inconștiente, în anumite cazuri trebuie să rămînă inconștiente, în timp ce acțiunea acestor afecte nu se pierde cîtuși de puțin, ci pătrunde nelipsit în conștiință. Desfătarea, sau sentimentul contrar, care pătrunde pe această cale în conștiință, se îmbină cu alte afecte sau cu reprezentări raportate la ele... Între ele trebuie să existe o puternică legătură asociativă, iar desfătarea și energia legată de ea se deplasează pe calea deschisă de această asociație. Dacă teoria aceasta este exactă, aplicarea ei trebuie să fie posibilă și în ceea ce privește problema noastră. Problema s-ar rezolva aproximativ așa : opera de artă trezește, pe lîngă afecte conștiente, și afecte inconștiente, de o mult mai mare intensitate și avînd adesea o tentă opusă. Reprezentările cu ajutorul cărora se realizează acest lucru trebuie alese în așa fel, încît să ofere, alături de asociații conștiente, și suficiente asociații cu complexe de afecte inconștiente tipice. Opera de artă dobîndește capacitatea de a îndeplini acest obiectiv complex în virtutea faptului că, în procesul apariției sale, a jucat în viața sufletească a artistului același rol pe care îl are pentru auditor în procesul reproducerii ei, adică a oferit posibilitatea abaterii și satisfacerii în planul fanteziei a dorințelor inconștiente care le sînt comune“ (157, pp. 132—134).

Pe această bază, o serie de cercetători dezvoltă o teorie a creației poetice în care artistul este confruntat cu nevroticul, deși, urmîndu-l pe Steckel, califică drept ridicolă construcția lui Lombroso și apropierea pe care acesta o face între un geniu și un nebun. Pentru acești autori, poetul este un om perfect normal. El este un nevrotic și „realizează psihanaliza pe baza imaginilor sale poetice, tratează imaginile străine drept oglindă a sufletului său, își lasă înclinațiile primitive să trăiască în voia lor în cadrul imaginilor construite ale fanteziei“. Urmîndu-l pe Heine, ei admit că poezia este o boală a omului, se pune doar întrebarea ce tip de boală psihică îi este propriu poetului. În timp ce după Kovács poetul este un paranoic în-

clinat să-şi proiecteze „eul“ în afară, iar cititorul — un isteric, pornit să subiectiveze trăirile altora, Rank înclină să vadă în artist un isteric, nu un paranoic. Oricum, însă, toţi sînt de acord că poetul îşi eliberează în procesul creaţiei pornirile inconştiente prin mecanismul transferului sau al substituirii, unind afectele anterioare cu noile reprezentări. Drept care, aşa cum spune unul dintre eroii lui Shakespeare, poetul îşi plînge propriile păcate în persoana altora, şi vestita întrebare a lui Hamlet — ce-i pentru el Hecuba sau ce-i el pentru ea, de o plînge atît de amar — Rank o interpretează în sensul că actorul leagă de reprezentarea Hecubei toate afectele refulate de el şi că prin lacrimile stoarse aparent de nenorocirea Hecubei actorul îşi biruie de fapt propria sa durere. Cunoaştem celebra mărturisire a lui Gogol care afirma că izbutea să se lepede de propriile sale lipsuri şi porniri urîte atribuindu-le eroilor săi şi dispersîndu-şi astfel propriile sale vicii în personajele sale comice. Mărturisiri asemănătoare găsim la o serie de alţi artişti, şi Rank semnalează, în parte cu totul judicios : „dacă Shakespeare a văzut pînă în străfunduri sufletul înţeleptului şi al prostului, al sfîntului şi al criminalului, nu este suficient să spunem că el a întrunit toate acestea în persoana sa — poate că lucrul acesta ar fi valabil pentru oricine — el dispunea în plus de harul, inexistent la toţi ceilalţi, de a-şi vedea propriul inconştient şi de a crea, pare-se, din fantezia sa imagini autonome“ (157, p. 17).

Psihanaliştii afirmă cu toată seriozitatea, cum spune Müller-Freienfels, că Shakespeare şi Dostoievski nu au devenit criminali numai datorită faptului că au reprezentat criminali în operele lor, biruindu-şi astfel propriile porniri criminale. În această accepţie arta apare ca un fel de tratament terapeutic [31] pentru artist şi spectator — un mijloc de a aplana conflictul cu inconştientul fără a cădea pradă nevrozei. Întrucît însă psihanaliştii sînt tentaţi să reducă toate pornirile la una singură, şi Rank chiar îşi însoţeşte studiul cu un epigraf cuprinzînd cuvintele poetului Hebbel : „Este uimitor în ce grad toate pornirile omului pot fi reduse la una singură“, la ei toată poezia se reduce cu necesitate la trăiri sexuale, ca unele ce se află la baza oricărei creaţii şi percepţii poetice ; după teoria psihanalismului, atracţiile sexuale sînt cele care au al-

căutuit principalul rezervor al inconştientului, şi acel transfer al potenţialului de energie psihică ce are loc în artă înseamnă cu precădere sublimarea energiei sexuale, adică abaterea ei de la scopuri sexuale directe şi transformarea în creaţie. La baza artei stau întotdeauna atracţii şi dorinţi inconştiente şi refulate, adică atracţii şi dorinţi care sînt în dezacord cu cerinţele noastre morale, culturale ş.a. De aceea dorinţi ascunse îşi găsesc satisfacerea cu ajutorul artei, în desfătarea oferită de forma artistică.

Teoria pe care o examinăm, însă, îşi manifestă latura cea mai deficientă tocmai în problema definirii formei artistice — adică în felul cum înţelege ea forma. La această întrebare psihanaliştii dau un răspuns deloc exhaustiv[32]*, iar soluţiile pe care încearcă să le ofere indică în mod edificator insuficienţa punctelor lor de plecare. Aşa cum în vis se trezesc unele dorinţi de care ne este ruşine, tot aşa, spun ei, şi în artă îşi găsesc expresia numai dorinţi ce nu pot fi satisfăcute pe cale directă. Reiese de aici că arta are întotdeauna de-a face cu ceea ce este criminal, ruşinos, repudiat. Şi după cum în vis dorinţele oprimate apar într-o formă mult denaturată, tot astfel într-o operă de artă ele apar într-o formă camuflată.

„După ce investigaţiile ştiinţifice au izbutit să stabilească denaturarea din vise, spune Freud, nu este greu să observăm că visele reprezintă aceeaşi realizare a dorinţelor ca şi «visările cu ochii deschişi», fanteziile pe care le cunoaştem atît de bine“ (44, pp. 23—24). Tot astfel şi artistul, ca să-şi satisfacă dorinţele refulate, trebuie să le înveşmînteze într-o formă artistică, formă care are două sensuri fundamentale sub aspectul psihanalizei.

În primul rînd, această formă trebuie să ofere o plăcere de factură pur senzorială, puţin adîncă, superficială, aparent sieşi suficientă, şi să servească drept nadă, drept premiu promis sau, mai bine zis, drept desfătare preliminară, ce-i ademeneşte pe cititori spre o operă grea şi plină de dificultăţi : provocarea reacţiei inconştientului.

O altă menire a ei este să creeze un camuflaj artificial, un compromis care permite dorinţelor ascunse să iasă la iveală şi în acelaşi timp să înşele cenzura eliminatorie a conştiinţei.

Din acest punct de vedere, forma îndeplineşte aceeaşi funcţie pe care o îndeplineşte denaturarea în vise. Rank spune fără ocol : atît la artist cît şi la receptor, *plăcerea estetică* este doar *Vorlust*, care ascunde adevăratul izvor al plăcerii, asigurînd astfel şi intensificînd efectul principal al acesteia. Forma îl ademeneşte parcă pe cititor şi spectator şi îl amăgeşte, deoarece el crede că forma înseamnă totul, şi cititorul, amăgit de această formă, obţine posibilitatea de a-şi birui pornirile refulate.

Astfel psihanaliştii deosebesc două momente ale plăcerii în opera de artă : un moment al desfătării preliminare şi alt moment al desfătării adevărate. Analiştii reduc rolul formei artistice la acest moment al desfătării preliminare. Urmează să examinăm atent cît de cuprinzător şi conform cu faptele tratează această teorie psihologia formei artistice. Freud însuşi pune întrebarea : „Cum realizează scriitorul toate acestea ? — este marea lui taină ; adevărata *poetică* se află... în tehnica de a depăşi ceea ce ne repugnă. Putem să ne închipuim două feluri de mijloace : scriitorul îndulceşte caracterul egoistelor «visări cu ochii deschişi» prin schimbări şi estompări şi ne cîştigă prin desfătări pur formale, adică estetice, pe care le creează cînd îşi reprezintă fanteziile... Sînt de părere că orice desfătare estetică pe care ne-o oferă scriitorul are un caracter de «preludiu al desfătării» şi că adevărata desfătare pe care ne-o oferă o operă poetică îşi are explicaţia în eliberarea de sub tensiunea forţelor sufleteşti“ (44, p. 28).

Aşadar, Freud se poticneşte şi el în acelaşi loc de faimoasa desfătare estetică şi, aşa cum explică în ultimele sale lucrări, „deşi arta, ca tragedie, trezeşte în noi o serie de trăiri chinuitoare, acţiunea sa finală este subordonată totuşi principiului de plăcere la fel de riguros ca şi jocul copiilor“ (v. 144).

Dar atunci cînd întreprinde analiza acestei plăceri, teoria alunecă într-un nemaipomenit ecleotism. În afară de cele două surse de plăcere arătate mai sus, numeroşi autori indică şi o serie de alte surse. Astfel, Rank şi Sachs indică economia de afect, întrucît artistul împiedică afectul să se aprindă în mod inutil, determinîndu-l să evolueze ascendent, încet şi legic. Această economie a afectului este deci o sursă de desfătare. Altă sursă o constituie economia gîndirii — economisind energie la receptarea

operei de artă, gîndirea devine de asemenea generatoare de desfătare. Şi, în sfîrşit, autorii în cauză descoperă o sursă pur formală de plăcere senzorială în rimă, în ritm, în jocul de cuvinte pe care îl reduc la o bucurie copilărească. Dar şi această plăcere se fracţionează, după cum rezultă ulterior, într-o întreagă serie de forme aparte : aşa, de pildă, plăcerea produsă de ritm se explică şi prin faptul că ritmul serveşte din vechime drept mijloc pentru uşurarea muncii, precum şi prin aceea că formele principale ale procesului sexual ca şi actul sexual ca atare sînt ritmice şi că „pe această cale o activitate anume devine prin intermediul ritmului întrucîtva asemănătoare cu procesele sexuale, se sexualizează“ (157, pp. 139-140).

Toate aceste surse se împletesc într-o conexiune foarte eterogenă şi deloc fundamentată, dovedindu-se în ansamblu total incapabile să explice semnificaţia şi acţiunea formei artistice. Aceasta este explicată doar drept faţadă, dincolo de care se ascunde adevărata desfătare, iar acţiunea acestei desfătări se bazează în ultimă instanţă mai curînd pe conţinutul operei decît pe forma ei : „Se consideră drept un adevăr incontestabil că întrebarea : «Va avea oare parte Hans de Greta lui ?» constituie tema principală a poeziei, repetată în infinite variante, fără să obosească vreodată nici pe poet, nici publicul său“ (157, p. 141), iar deosebirea dintre diferitele genuri ale artei este redusă în final de către psihanaliză la deosebirea de forme în sexualitatea infantilă. Astfel, arta plastică este înţeleasă şi interpretată drept sublimare a instinctului de contemplare sexuală, iar peisajul apare ca un rezultat al refulării acestei dorinţi. Din diferite lucrări de psihanaliză ştim că „...tendinţa de a zugrăvi corpul omenesc înlocuieşte la pictori interesul faţă de corpul matern şi că refularea intensă a acestei dorinţi de incestuos transferă asupra naturii interesul pictorului pentru corpul omului. La scriitorul care nu se interesează de natură şi de frumuseţile ei găsim o puternică refulare a patimii de a devizaja“ (87, p. 71).

Alte genuri şi specii ale artei sînt explicate cam în acelaşi fel, prin analogie cu alte forme ale sexualităţii infantile, drept baza comună a oricărei arte considerîndu-se dorinţa sexuală infantilă cunoscută sub denumirea „complexul lui

Oedip", care constituie „baza psihologică a artei. O importanţă deosebită prezintă în acest sens complexul lui Oedip : din forţa instinctivă sublimată a acestuia îşi trag izvorul operele exemplare ale tuturor timpurilor şi popoarelor" (157, p. 142).

Sexualul se află la baza artei, determinînd atît soarta artistului cît şi caracterul operei sale. În această interpretare acţiunea formei artistice devine cu totul de neînţeles ; forma apare ca un supliment, neesenţial şi lipsit de importanţă, de care, în fond, ne-am putea lipsi. Desfătarea nu este decît o combinaţie sincronă a două conştiinţe polare : vedem şi trăim o tragedie, dar imediat ne dăm seama că lucrurile nu se petrec aievea, că totul este aparent. Această trecere de la o conştiinţă la alta constituie sursa principală a desfătării. Se pune întrebarea : de ce o altă naraţiune, de factură neartistică, nu poate avea acelaşi rol ? În definitiv, şi cronica judiciară, şi romanul poliţist, şi obişnuita bîrfă, şi lungi discuţii pornografice au în permanenţă acest rol de a abate dorinţi nesatisfăcute şi neîmplinite. Nu e o întîmplare că Freud, atunci cînd vorbeşte despre asemănarea dintre romane şi fantezii, trebuie să ia ca model romane evident proaste, ai căror autori vin în întîmpinarea unui gust destul de nepretenţios al maselor, oferind hrană nu atît pentru emoţii estetice, cît pentru biruirea deschisă a unor tendinţe ascunse.

Şi devine absolut de neînţeles de ce „poezia pune în circulaţie... diferite mîngîieri, schimbarea motivelor, transformarea în contrariu, slăbirea coeziunii, fărîmiţarea unei imagini în mai multe, dublarea proceselor, poetizarea materialului şi în special simbolurile" (157, p. 134).

Ar fi fost mult mai uşor şi mai firesc să se abată şi să se lichideze dorinţa respectivă, într-un fel simplu şi nedisimulat, renunţînd la această complicată activitate a formei. O astfel de interpretare reduce considerabil rolul social al artei, pe care începem s-o privim drept un antidot, avînd menirea să salveze omenirea de vicii, dar fără nici un fel de sarcini pozitive pentru psihicul nostru.

Artiştii, arată Rank, „fac parte dintre conducătorii omenirii în lupta pentru îmblînzirea şi înnobilarea instinctelor ostile culturii", ei „eliberează pe oameni de ceea ce este dăunător, lăsîndu-le în acelaşi timp desfătarea" (157, pp. 146—148).

Rank afirmă clar : „Trebuie să spunem de-a dreptul că, cel puţin în cultura noastră, arta în ansamblu se bucură de o exagerată supraapreciere“ (158, p. 55). Actorul este doar medic şi arta nu face decît să scape de boală. Mult mai importantă însă este acea neînţelegere a psihologiei sociale a artei care iese la suprafaţă în cazul unei asemenea abordări. Accepţiunea operei de artă şi a creaţiei poetice se deduce în întregime din cele mai vechi instincte, care rămîn neschimbate de-a lungul întregii evoluţii a culturii, iar acţiunea artei se rezumă total la sfera limitată a conştiinţei individuale. Nu mai este nevoie să specificăm că toate acestea se înscriu într-o fatală contradicţie cu cele mai simple fapte ţinînd de situaţia reală a artei şi de adevăratul ei rol. Este suficient să arătăm că şi problemele refulării — *ce* anume este refulat, *cum* este refulat — sînt condiţionate de fiece dată de ambianţa socială în care îşi duc viaţa poetul şi cititorul. Drept care, dacă privim arta din punctul de vedere al psihanalizei, evoluţia istorică a artei, schimbarea formelor sale sociale devin de neînţeles, deoarece, din acest punct de vedere, arta a fost întotdeauna şi permanent, de la începuturile sale pînă în zilele noastre, expresie a celor mai vechi şi conservatoare instincte. Dacă există ceva care deosebeşte arta de vise şi de nevroză, acest ceva rezidă în primul rînd în faptul că produsele sale sînt de factură socială, spre deosebire de vise şi de simptomele de boală, lucru semnalat foarte judicios de Rank. Dar el se arată cu totul incapabil să aprecieze faptul la justa lui valoare şi să tragă concluziile cuvenite, să indice şi să explice ce elemente anume învestesc arta cu valoare socială, precum şi în ce mod dobîndeşte socialul, prin această valoare socială a artei, putere asupra inconştientului nostru. Poetul se dovedeşte pur şi simplu un isteric care parcă absoarbe în el trăirile proprii unei mulţimi de oameni cu totul străini şi se arată absolut incapabil să iasă din cercul strîmt, creat de propriul său infantilism. De ce toate personajele dintr-o dramă trebuie privite ca întrupări ale unor trăsături psihologice proprii artistului ? (158, p. 78). Deslușit în ce privește visul și nevroza, faptul devine cu totul de neînțeles în cazul unui simptom social al inconștientului cum este arta. Psihanaliștii nu sînt în stare să înțeleagă uriașa concluzie la care conduce edificiul lor. Desco-

perirea lor are în fond un singur sens, foarte important pentru psihologia socială. Prin esenţa sa, afirmă psihanaliştii, arta înseamnă transformarea inconştientului nostru în nişte forme sociale, adică în nişte forme de conduită cu un anume sens social şi o anume menire. Dar ei refuză să descrie şi să explice aceste forme în planul psihologiei sociale. Ne vine foarte uşor să arătăm de ce lucrurile s-au petrecut astfel : din punctul de vedere al psihologiei sociale, teoria psihanalitică are două păcate fundamentale.

Este vorba, în primul rînd, de dorinţa ei de a reduce cu orice preţ toate manifestările psihicului omenesc numai şi numai la atracţia sexuală. Acest pansexualism pare cu totul nefondat mai ales cu aplicare la artă. Lucrul acesta ar fi fost, poate, judicios cu privire la omul considerat în afara societăţii, închistat în cercul strîmt al propriilor sale instincte. Dar cum am putea accepta ideea că la *homo socius*, care se integrează în forme foarte complexe de activitate socială, nu se pot ivi şi exista tot felul de alte atracţii şi năzuinţi, nu numai cele sexuale, în stare să-i determine conduita şi chiar să-l domine ? Exagerarea rolului sexualităţii apare deosebit de evidentă de îndată ce trecem de la scara psihologiei individuale la psihologia socială. Însă chiar şi pentru psihicul personal supoziţiile psihanalizei par extrem de forţate. „Unii psihanalişti afirmă că acolo unde artistul pictează un minunat portret al mamei sale sau întruchipează într-o imagine poetică dragostea pentru mamă, se ascunde o dorinţă incestuoasă plină de teamă (complexul lui Oedip). Cînd sculptorul creează figuri de băieţi, sau poetul cîntă prietenia juvenilă fierbinte, psihanalistul e gata să descopere homosexualism în formele sale extreme... Cînd îi citeşti pe aceşti analişti, ai impresia că viaţa sufletească se compune în întregime din cumplite atracţii preumane, ca şi cum toate reprezentările, mişcările voluntare, conştiinţa nu sînt decît nişte păpuşi moarte, pe care le trag de sforicele nişte instincte groaznice“ (154, p. 183).

Într-adevăr, referindu-se la rolul excepţional de important al inconştientului, psihanaliştii reduc la zero orice conştiinţă care, cum spune Marx, constituie singura deosebire dintre om şi animal : „Omul se deosebeşte aici de berbec numai prin faptul că la el conştiinţa ţine locul instinctului sau că instinctul

său este un instinct conştient“ (2, p. 31). Dacă psihologii de mai înainte exagerau din cale-afară rolul conştiinţei, afirmînd atotputernicia acesteia, psihanaliştii trec în extrema cealaltă, reducînd rolul conştiinţei la zero şi atribuindu-i doar capacitatea de a servi drept unealtă oarbă în mîna inconştientului. Or, cele mai elementare cercetări demonstrează că şi în conştiinţă pot avea loc procese identice. Astfel cercetările experimentale întreprinse de Lazurski cu privire la influenţa unor lecturi diferite asupra desfăşurării asociaţiilor au arătat că „îndată după terminarea lecturii unei expuneri, în minte are loc descompunerea fragmentului citit, diferitele lui părţi se combină cu rezerva mintală anterioară de idei, noţiuni şi reprezentări“ (78, p. 108). Avem de-a face aici cu un proces analog de descompunere şi combinare asociaţionistă dintre cele citite şi rezerva sufletească anterioară. Nesocotirea momentelor conştiente în trăirea artei şterge total hotarul dintre artă ca activitate socială înţeleasă, pe de o parte, şi formarea absurdă de simptome maladive la nevrotici sau îngrămădirea haotică de imagini în vis, pe de alta.

Toate aceste carenţe fundamentale ale teoriei examinate se dezvăluie cu uşurinţă dacă cercetăm aplicaţiile practice ale metodei psihanalitice, expuse de cercetători în literatura rusă şi străină. Aici se vădeşte îndată marea sărăcie a acestei metode şi totala ei inconsistenţă sub aspectul psihologiei sociale. În studiul despre Leonardo da Vinci, Freud încearcă să-i explice destinul şi opera pe baza trăirilor din copilărie, datînd din anii cei mai fragezi ai vieţii sale. Freud spune că a vrut să arate „cum activitatea artistică decurge din primele porniri sufleteşti“ (41, p. 111). Dar în încheierea studiului îşi exprimă temerea de a auzi verdictul că a scris pur şi simplu un roman psihologic, şi mărturiseşte însuşi că nu supraapreciază autenticitatea concluziilor sale. Pentru cititor autenticitatea aceasta se apropie categoric de zero, deoarece de la început pînă la sfîrşit are de-a face cu ipoteze, interpretări, confruntări dintre fapte de creaţie şi fapte de biografie, între care nu se poate stabili o legătură directă. Se creează impresia că psihanaliza dispune de un catalog de simboluri sexuale, că aceste simboluri rămîn de-a pururi — în toate timpurile şi la toate popoarele — aceleaşi şi că este suficient să găseşti, aidoma unui tălmăcitor

de vise, simbolurile corespunzătoare în creaţia cutărui artist pentru a reface după ele complexul lui Oedip, patima contemplării etc. Se creează astfel impresia că fiecare om este prins de complexul lui Oedip, ce-i este propriu, şi că în cadrul celor mai complexe şi înalte forme ale activităţii noastre sîntem siliţi să ne retrăim iar şi iar infantilitatea şi, astfel, întreaga creaţie superioară se dovedeşte fixată într-un trecut îndepărtat. Omul apare ca un sclav al primei copilării, şi toată viaţa nu face altceva decît să rezolve şi să biruie conflictele care au apărut în primele luni ale vieţii sale. Cînd Freud afirmă că la Leonardo „cheia pentru întreaga diversitate a vieţii spiritului şi a ghinionismului îşi avea matca în fantezia infantilă despre uliu“ (41, p. 118) şi că, tradusă în limbaj erotic, această fantezie dezvăluie simbolismul actului sexual — împotriva unei interpretări atît de simpliste se ridică orice cercetător care vede cît de puţin poate dezvălui din creaţia lui Leonardo povestea aceea cu uliul. Este adevărat că şi Freud se vede nevoit să recunoască „o anumită doză de arbitrar pe care psihanaliza n-o poate dezvălui“ (41, p. 116). Dar dacă eliminăm această anumită doză, tot restul vieţii şi tot restul creaţiei vor fi total robite vieţii sexuale infantile. Această carenţă apare cu o claritate extremă în studiul lui Neufeld despre Dostoievski : „Atît viaţa cît şi creaţia lui Dostoievski sînt pline de mister... spune el. Dar cheia magică a psihanalizei deschide aceste mistere... Punctul de vedere al psihanalizei explică toate contradicţiile şi misterele : eternul Oedip a trăit în acest om şi a creat aceste opere“ (87, p. 12). Într-adevăr genial ! Nu o cheie magică, ci un *passe-partout* psihanalist, care poate deschide toate tainele şi misterele creaţiei. În Dostoievski a trăit şi a creat eternul Oedip, dar o lege fundamentală a psihanalizei afirmă că Oedip trăieşte în fiece om. Înseamnă oare aceasta că, numindu-l pe Oedip, am rezolvat taina lui Dostoievski ? De ce să fim obligaţi să admitem că conflictele sexualităţii infantile, ciocnirile copilului cu tatăl său au influenţat viaţa lui Dostoievski mai mult decît toate traumele şi trăirile de mai tîrziu ? De ce nu am admite că o trăire ca aşteptarea execuţiei, sau ocna etc. au putut servi drept sursă de noi şi complexe trăiri chinuitoare ? Chiar dacă admitem împreună cu Neufeld că „scriitorul nici nu poate zugrăvi altceva decît propriile sale conflicte incon-

ştiente“ (87, p. 28), tot nu putem înţelege de ce aceste conflicte inconştiente pot lua naştere numai din conflictele primei copilării. „Examinînd viaţa acestui mare scriitor în lumina psihanalizei, vedem că şi caracterul lui, care s-a format sub influenţa raporturilor sale cu părinţii, ca şi viaţa şi destinul lui, au depins şi au fost determinate total de complexul lui Oedip propriu lui. Perversitatea şi nevroza, boala şi forţa creatoare — calitatea şi particularitatea caracterului său, totul poate fi redus la complexul părintesc şi numai la el“ (87, pp. 71—72). Nu ne-am putea imagina o dezminţire mai categorică a teoriei susţinute de Neufeld decît cele de mai sus. Toată viaţa este un zero în raport cu prima copilărie, şi cercetătorul îşi propune să deducă toate romanele lui Dostoievski din complexul lui Oedip. Partea proastă este că, în acest caz, un scriitor va semăna în mod fatal cu altul, deoarece — după cum tot Freud ne învaţă — complexul lui Oedip este un atribut general. Numai dacă ignorăm total psihologia socială şi închidem ochii în faţa realităţii ne putem decide să afirmăm că scriitorul urmăreşte în creaţie numai conflictele inconştiente, că tot felul de obiective sociale conştiente nu sînt deloc realizate de către scriitor în creaţia sa. Teoria psihanalizei va da la iveală o uimitoare lacună atunci cînd va încerca să abordeze cu ajutorul acestei metode şi al acestor concepţii întregul domeniu al artei nefigurative. Cum va interpreta ea muzica, pictura decorativă, arhitectura, toate acele sectoare care nu se pretează la o traducere erotică simplă şi directă din limbajul formei în limbajul sexualităţii? Acest uriaş abis respinge în modul cel mai convingător abordarea artei prin metoda psihanalitică şi ne îndeamnă să credem că adevărata teorie psihologică va şti să unească acele elemente comune care există, incontestabil, în poezie şi în muzică, şi elementele acestea se vor dovedi elemente ale formei artistice, căreia psihanaliza îi acordă valoarea de măşti şi de mijloace auxiliare ale artei. Niciunde însă fantasticele exagerări ale psihanalizei nu sar în ochi aşa cum se întîmplă în studiile de artă ruseşti. Atunci cînd profesorul Ermakov lămureşte că titlul *Căsuţa din Kolomna** [în original, *Domik v Kolomne*] înseamnă, de fapt,

* Vezi versiunea românească a poemului *Căsuţa din Kolomna* în: A. S. Puşkin, Opere alese, vol. 1, Ed. Cartea Rusă, 1954.

căsuţa îmi stă în gît [*domik kolom mne*] (38, p. 27), sau că versul alexandrin îl reprezintă pe Alexandru (38, p. 33), iar numele Mavruşa îl desemnează chiar pe Puşkin, descendent din neam de maur (38, p. 26) — toate acestea nu înseamnă, oricîtă bunăvoinţă am avea, decît o exagerare absurdă şi o pretenţie care nu lămureşte nimic. Iată, de exemplu, comparaţia dintre căsuţă şi proroc, la care recurge autorul. „Ca mort *zăcea* în ţărînă prorocul ; văzînd-o pe Mavruşa că-şi rade barba, ţipînd «ah, ah», bătrîna pică lată-n tindă.

A căzut prorocul cel muncit de chin — şi a dispărut serafimul, a căzut văduva — şi dus a fost Mavruşa...

Glasul Domnului îl cheamă pe proroc, obligîndu-l la acţiune : «Şi inimile omeneşti tu le aprinde cu cuvîntul !». Glasul văduvei — «ah, ah» — provoacă fuga ruşinoasă a lui Mavruşa.

După transfigurarea sa, prorocul colindă mări şi pămînturi şi se îndreaptă *către oameni* ; după ce se descoperă înşelăciunea, Mavruşa n-are altceva de făcut decît să fugă *de oameni* peste mări şi ţări“ (38, p. 162).

Genul acesta de comparaţii, cu caracterul lor absolut arbitrar şi vădit steril, nu poate, desigur, decît să surpe încrederea faţă de metoda folosită de profesorul Ermakov. Şi atunci cînd arată că „Ivan Nikiforovici este înrudit cu natura : — cum porunceşte natura — el este Dovgovcihun, adică străvechi mult [în original, *dolgo cihaiet*], iar Ivan Ivanovici este artificial, îl cheamă Pererepenko, aşa că poate a crescut deasupra unei ridichi [în l. rusă, *repa* înseamnă ridiche]“ (37, p. 111) — profesorul Ermakov subminează definitiv metoda care nu ne poate scuti de această interpretare cu totul absurdă a celor două nume de familie — unul în sensul apropierii de natură, celălalt în ceea ce priveşte artificialitatea. În felul acesta se poate deduce orice din orice. Un model clasic de asemenea interpretare va rămîne interpretarea versului lui Puşkin de către Peredonov, în clasă la ora de literatură : „«Cu lupoaica sa flămîndă iese lupu-n drumul mare...». Staţi să vedem, versul trebuie înţeles bine. Aici se ascunde o alegorie. Lupii umblă doi cîte doi. Lupul cu lupoaica sa flămîndă : adică lupul este sătul, iar lupoaica flămîndă. Nevasta trebuie întotdeauna să mănînce după ce a mîncat bărbatul, nevasta trebuie să i se

supună în toate bărbatului". O interpretare tot atît de întemeiată din punct de vedere psihologic ca şi interpretările lui Ermakov.? Dar lipsa de grijă faţă de analiza formei constituie o carenţă aproape generală, comună mai tuturor studiilor de psihanaliză, şi nu cunoaştem decît un singur studiu apropiat de perfecţiune în acest sens — *Spiritul** lui Freud, care porneşte de asemenea de la stabilirea unei legături dintre spirit şi vis. Din păcate, acest studiu se află doar la hotarul psihologiei artei, deoarece umorul comic şi spiritul ca atare ţin în fond mai curînd de psihologia generală decît de psihologia specială a artei. Totuşi această lucrare poate fi considerată drept un model clasic pentru orice studiu de analiză. Freud începe cu o analiză extrem de minuţioasă a tehnicii spiritului şi abia după aceea, pornind de la această tehnică, adică de la formă, ajunge la psihologia impersonală, corespunzătoare spiritului, indicînd în acest context că, în ciuda asemănării dintre ele, din punctul de vedere al psihologului, spiritul se deosebeşte fundamental de vis. „Cea mai importantă deosebire constă în corelaţia lor socială. Visul este un produs spiritual cu totul asocial ; el nu poate comunica nimic unui alt individ... Spiritul, dimpotrivă, este cel mai social din toate mecanismele sufleteşti orientate spre obţinerea plăcerii" (43, p 241). Această analiză fină şi precisă îi permite lui Freud să nu adune în aceeaşi grămadă toate operele de artă, ci să indice trei surse deosebite de plăcere chiar şi în ceea ce priveşte trei forme atît de apropiate cum sînt spiritul caustic, comismul şi umorul. Unica eroare comisă de Freud este încercarea de a interpreta drept reale visele inventate pe care le visează eroii dintr-o operă literară. Este vorba aici de aceeaşi abordare naivă a operei de artă, de care dau dovadă cercetătorii atunci cînd vor să studieze avariţia reală pe baza dramei *Cavalerul avar*.

Deci, aplicarea practică a metodei psihanalitice îşi aşteaptă încă înfăptuirea, şi nu putem spune decît că ea trebuie să realizeze concret în practică acele uriaşe valori teoretice pe care le conţine teoria în sine. Aceste valori se reduc în general

---

* *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten (Spiritul şi raportul său cu inconştientul).*

la un lucru : la antrenarea inconştientului, la lărgirea sferei de cercetare, la indicarea felului în care inconştientul în artă se transformă în social [33].

Vom recurge la aspectele pozitive ale psihanalizei atunci cînd vom încerca să schiţăm sistemul de concepţie care va sta la baza psihologiei artei. Totuşi aplicarea practică va putea aduce un folos real numai în cazul în care va renunţa la unele vicii fundamentale şi primare ale teoriei însăşi, dacă alături de inconştient va ţine seama şi de conştiinţă, considerată drept un factor activ în mod independent, nu doar un factor pur pasiv, dacă va şti să explice acţiunea formei artistice, privită nu ca o simplă faţadă, dar şi ca un mecanism al artei de maximă importanţă ; dacă, în sfîrşit, renunţînd la pansexualism şi infantilitate, va şti să introducă în sfera sa de cercetare viaţa omenească în tot ansamblul ei, nu doar conflictele ei primare şi schematice.

Şi, în sfîrşit, ultimul punct : dacă va şti să dea o interpretare judicioasă, social-psihologică, atît simbolismului artei, cît şi evoluţiei ei istorice, înţelegînd că arta nu va afla niciînd o explicare exhaustivă în sfera mică a vieţii private, ci impune să fie explicată în cadrul marii sfere a vieţii sociale.

Arta ca inconştient înseamnă doar problema ; arta ca soluţionare socială a inconştientului — înseamnă răspunsul ei cel mai probabil.

ANALIZA
REACŢIEI ESTETICE

Capitolul V

ANALIZA FABULEI

Fabula, nuvela, tragedia. Teoria fabulei la Lessing şi la Potebnea. Fabula prozaică şi fabula poetică. Elementele constitutive ale fabulei : alegoria, folosirea animalelor, morala, povestirea, stilul poetic şi procedeele .

TRECÎND de la partea critică la cea pozitivă a cercetării noastre, am considerat nimerit să aducem în prim-plan unele cercetări particulare spre a marca principalele puncte ce vor servi la trasarea viitoarei direcţii teoretice. Întrucît am socotit că este necesar să pregătim materialul psihologic în vederea sintetizărilor ce vor urma, ni s-a părut cel mai indicat să dispunem cercetarea de la simplu la mai complex, drept care intenţionăm să analizăm în prealabil fabula, nuvela şi tragedia, ca trei forme literare ce cresc treptat în complexitate şi se situează fiecare într-un plan superior în raport cu forma anterioară. Vom începe anume cu fabula, deoarece ea se află chiar la hotarele poeziei, fiind considerată dintotdeauna de către cercetători drept forma literară cea mai elementară, care poate oferi modalitatea cea mai lesnicioasă şi cea mai convingătoare de a descoperi toate particularităţile poeziei. Nu ne temem că am exagera atunci cînd afirmăm că majoritatea teoreticienilor, în toate interpretările pe care le-au dat poeziei, au avut ca punct de plecare o anumită concepţie a fabulei. După ce analizează fabula, orice operă aflată pe o treaptă superioară acesteia este privită de exegeţi ca o formă mai complexă, dar în esenţa ei întru totul asemănătoare cu fabula. De aceea ne îngăduim să afirmăm că putem foarte uşor să ne facem o idee asupra concepţiei generale a artei, proprie unui cercetător, dacă ştim cum interpretează acest cercetător fabula.

În fond, dispunem doar de două sisteme psihologice finite cu privire la fabulă : teoria lui Lessing şi teoria lui Potebnea. Cei doi autori consideră fabula ca fiind cazul cel mai elementar, şi interpretează întreaga literatură pornind de la concepţia asupra fabulei. Lessing defineşte astfel fabula : dacă reducem o aserţiune morală de valoare universală la un caz particular, pe care nu-l povestim cu titlu de exemplu sau în chip de comparaţie, ci ca pe un caz real, şi în aşa fel încît povestea să contribuie la cunoaşterea concretă a aserţiunii generale, compoziţia realizată va fi o fabulă.

Observăm imediat că această concepţie, potrivit căreia o operă de artă este o ilustrare a unei anumite idei generale, constituie o atitudine foarte răspîndită şi astăzi cu privire la artă, cînd cititorul şi spectatorul vor să descopere în fiece roman, în fiece tablou în primul rînd ideea principală a artistului, ce anume a vrut să spună, ce a vrut să exprime etc. În această accepţie, fabula nu este decît forma cea mai concretă de ilustrare a ideii generale.

Potebnea, care începe cu critica acestei concepţii şi, în speţă, a sistemului lui Lessing, în acord cu propria sa teorie generală ajunge la concluzia că fabula are proprietatea de a fi „un predicat constant pe lîngă un subiect variabil, luat din domeniul vieţii omeneşti“ (103, p. 11). În accepţia lui Potebnea, fabula reprezintă un răspuns rapid la întrebare, o schemă potrivită pentru relaţii existenţiale complexe, mijloc de cunoaştere sau clarificare a unor relaţii complicate, din viaţa cotidiană, politică sau de altă natură. Şi aici Potebnea consideră că fabula este cheia pentru explicarea întregii poezii şi afirmă că „orice operă poetică şi chiar orice cuvînt, într-un anume moment al existenţei sale, se compune din părţi corespunzătoare acelora pe care le-am observat la fabulă. Voi încerca mai tîrziu să demonstrez că expresia figurată este un atribut obligatoriu al unei opere poetice“ (103, p. 12). „...Fabula reprezintă una din modalităţile de cunoaştere a relaţiilor existenţiale, a caracterului omului, într-un cuvînt a tot ce ţine de aspectul moral al vieţii oamenilor“ (103, p. 73). Este interesant că, în ciuda marii deosebiri pe care adepţii teoriei formale o semnalează între concepţiile lor şi concepţiile lui Potebnea, totuşi ei acceptă uşor formula lui Potebnea şi, criti-

cîndu-l în toate celelalte domenii, declară că în acest domeniu are perfectă dreptate. Faptul în sine este suficient ca fabula să devină deosebit de interesantă pentru analiza psihologică formală, ca obiect ce pare a se găsi chiar la hotarele poeziei şi reprezintă pentru unii prototipul oricărei opere poetice, iar pentru alţii — o evidentă expulzare din tot rangul artei. „Teoria lui Potebnea, spune Şklovski, prezintă contradicţii minime în raport cu sine însăşi atunci cînd abordează analiza fabulei, pe care Potebnea a cercetat-o pînă la capăt din punctul său de vedere. Teoria s-a dovedit nepotrivită în cazul operelor artistice, «reice», de aceea şi cartea lui Potebnea n-a putut fi terminată...“ (115, p. 106). „Sistemul lui Potebnea şi-a dovedit consistenţa doar într-un domeniu foarte îngust al poeziei : în fabulă şi în proverb. De aceea această parte a lucrării sale a putut fi elaborată definitiv, pînă la ultimele concluzii. Fabula şi proverbul s-au dovedit într-adevăr a fi «un răspuns rapid la întrebare». Imaginile lor s-au dovedit într-adevăr a fi «un mod de gîndire». Dar noţiunile de fabulă şi de proverb coincid foarte puţin cu noţiunea de poezie“ (118, pp. 5—6). Acelaşi punct de vedere îl împărtăşeşte, se vede, şi Tomaşevski : „Fabula s-a dezvoltat din apolog — un sistem de probe ale tezei generale pe bază de exemple (anecdotă sau basm)... Construită pe o întîmplare, fabula îşi desfăşoară naraţiunea în chip de alegorie, din care se extrage concluzia generală — morala fabulei...“ (133, p. 195).

Această definiţie ne întoarce înapoi la Lessing, ba chiar la teorii şi mai arhaice, la definiţiile date fabulei de către De La Motte şi alţii. Este interesant că şi estetica teoretică apreciază fabula din acelaşi punct de vedere şi o compară bucuros cu arta reclamei : Hamann spune : „Toate fabulele, în care interesul estetic pentru o poveste captivantă este folosit cu atîta măistrie în vederea moralei acestei poveşti, trebuie raportate la poezia de reclamă ; în general întreaga poezie tendenţioasă ţine de estetica reclamei ; aici se încadrează de asemenea tot domeniul retoricii...“ (57, pp. 80—81).

După teoreticieni şi filozofi urmează criticii şi opinia publică largă, care înscriu fabula printre speciile inferioare ale poeziei. Astfel, pe Krîlov îl însoţeşte dintru început reputaţia de moralist, exponent al ideilor omului mediu, cîntăreţ al

bunului-simţ şi al spiritului practic din viaţa de toate zilele. De aici aprecierea este transferată asupra fabulei însăşi, şi multă lume, însuşindu-şi opinia lui Aihenvald, crede că lectura acestor fabule „îţi permite să te adaptezi cu succes realităţii. Marii dascăli nu ne învaţă aceasta. Nici nu-i nevoie de dascăli în acest scop... De aici caracterul inerent mărunt al fabulei... Fabula este doar aproximativă. Ea alunecă la suprafaţă“ (6, p. 7). Şi doar Gogol, fără să-şi dea seama în totul ce înseamnă aceasta, a pomenit cumva în treacăt, printre altele, de inexprimabila spiritualitate a fabulelor lui Krîlov, deşi în ansamblu le-a apreciat în spiritul opiniei generale, ca modele de inteligenţă practică sănătoasă şi viguroasă etc.

Este foarte instructiv să ne adresăm teoriei care interpretează fabula în acest fel şi să vedem pe concret ce anume deosebeşte fabula de poezie şi care sînt caracteristicile poeziei, vădit inexistente la fabulă. Inutil am încerca să ne adresăm în acest scop teoriei lui Lessing sau a lui Potebnea, pentru că atît la unul cît şi la celălalt tendinţa fundamentală conduce în cu totul altă direcţie. Se poate demonstra cu o claritate de netăgăduit că atît unul cît şi celălalt au permanent în vedere două genuri de fabulă total diferite ca origine şi ca funcţie artistică. Istoria şi psihologia ne învaţă că trebuie să demarcăm cu stricteţe fabula poetică de fabula prozaică.

Să începem cu Lessing. El spune direct că cei vechi încadrau fabula în domeniul filozofiei, nu în domeniul poeziei, şi precizează că îşi alege ca obiect de cercetare anume această fabulă filozofică. „Cei vechi încadrau fabula în domeniul filozofiei, de unde au şi preluat-o dascălii retoricii. Aristotel analizează fabula în *Retorica* sa, nu în *Poetică*. Iar Aftoniu şi Teon spun despre ea lucruri pe care, în egală măsură, le spun despre retorică. Tot astfel şi la autorii mai noi, pînă în epoca lui La Fontaine, trebuie să căutăm în retorică tot ce vrem să ştim despre fabula lui Esop. La Fontaine a izbutit să transforme fabula într-o plăcută jucărie poetică... Toţi au început să trateze fabula drept un joc de copii... Un om format la şcoala anticilor, unde s-a insistat într-una asupra caracterului neartificios al reprezentării în fabulă, nu va înţelege despre ce este vorba atunci cînd va citi, de pildă, la Batteux, lunga listă de ornamente, ce trebuie să însoţească povestirea de fabulă.

Mirat la culme, el va întreba : oare la autorii moderni s-a schimbat cu totul esenţa lucrurilor ? Pentru că toate aceste ornamente contrazic esenţa reală a fabulei“ (151, pp. 73—74). Aşadar, Lessing se referă în mod declarat la fabula anterioară lui La Fontaine, la fabula ca obiect al filozofiei, nu al artei.

Pe o poziţie identică se situează şi Potebnea. El spune : „Pentru a observa din ce se compune o fabulă, nu trebuie s-o examinăm aşa cum ne apare pe hîrtie, într-o culegere de fabule, şi nici chiar în forma care îi este proprie atunci cînd, părăsind hîrtia, trece în viu grai, dealtfel chiar şi apariţia ei este insuficient motivată atunci cînd o citeşte, de pildă, un actor ca să-şi arate măiestria în arta declamaţiei ; sau, lucru deosebit de comic, cînd este rostită de un copil care recită plin de importanţă : «De-atîtea ori s-a spus în lume că lingușirea-i ticăloasă, rea...». Izolată de viaţa reală, fabula poate deveni o palavră. Această formă poetică apare însă şi acolo unde e vorba de lucruri cîtuşi de puţin comice — de soarta omului, a societăţilor umane, cînd nimănui nu-i arde de glumă şi de palavre“ (102, p. 4).

„Toate înfrumuseţările introduse de La Fontaine, spune Potebnea referindu-se direct la pasajul citat din Lessing, au avut loc pentru că lumea n-a vrut, n-a ştiut să folosească fabula. Într-adevăr, fabula, care fusese odinioară un incisiv pamflet politic, în orice caz o viguroasă armă publicistică, şi care, în pofida scopului urmărit, ba chiar datorită acestui scop, îşi păstra caracterul de autentică operă poetică, fabula, care juca un rol atît de important în gîndire, a fost redusă la zero, a devenit o jucărie de nimic“ (102, pp. 25—26).

Întru confirmarea ideii sale, Potebnea se referă la Krîlov pentru a arăta cum nu trebuie scrisă o fabulă.

Cele de mai sus demonstrează clar că şi Potebnea, şi Lessing resping în egală măsură fabula poetică, fabula în culegere, pe care o consideră o simplă jucărie pentru copii, şi că, de fapt, referindu-se tot timpul la apolog, nu la fabulă, analizele lor vizează mai mult psihologia gîndirii logice decît psihologia artei. Această constatare ar fi suficientă pentru a ne îndreptăţi să procedăm la recuzarea formală a celor două opinii, deoarece ele se referă în mod conştient şi intenţionat la fabula prozaică, nu la cea poetică. Am fi îndreptăţiţi să le spunem

celor doi autori : „Tot ce spuneţi dumneavoastră este cît se poate de judicios, dar nu se referă la fabula poetică, ci la cea retorică şi prozaică". Chiar şi faptul că cei doi autori apreciază înflorirea superioară, pe care arta fabulei a cunoscut-o la La Fontaine şi Krîlov, ca pe cea mai mare decădere a acestei arte, demonstrează cu evidenţă că teoria lor nu se referă în nici un caz la fabulă ca fenomen în istoria artei, ci la fabulă ca sistem de argumente. Într-adevăr, ştim că prin originea sa fabula prezintă un caracter dublu, că aspectul ei didactic şi aspectul ei descriptiv, cu alte cuvinte, aspectul poetic şi cel prozaic, s-au aflat adesea pe picior de război între ele şi că, în evoluţia istorică, victoria a revenit cînd unuia, cînd celuilalt. Astfel, mai ales în epoca bizantină, fabula îşi pierduse aproape cu totul caracterul artistic, devenind aproape exclusiv o operă cu caracter didactic-moralizator. Dimpotrivă, pe solul latin ea a dat naştere fabulei poetice, în versuri, deşi să nu uităm că în tot acest timp găsim în fabulă două curente paralele, fabula poetică şi cea de proză continuînd să existe tot timpul ca două genuri literare diferite.

De fabulele prozaice ţin fabulele lui Esop, Lessing, Tolstoi şi alţii. De cele poetice ţin fabulele lui La Fontaine, Krîlov şi ale şcolii lor. Ne-am putea mulţumi cu această remarcă pentru a respinge teoria lui Potebnea şi Lessing, dar ar fi un argument pur formal, nu de fond, şi ar sugera mai curînd o recuzare juridică decît o cercetare psihologică. Pe noi însă, dimpotrivă, ne tentează să supunem unei cercetări profunde cele două sisteme şi dinamica argumentaţiei lor. S-ar putea ca tocmai acele argumente pe care ei le invocă împotriva denaturării fabulei să fie în măsură să aducă lumină în ceea ce priveşte natura fabulei poetice, dacă îi vom aplica aceleaşi considerente, dar cu semnul schimbat din minus în plus. Teza psihologică fundamentală, care îi uneşte pe Potebnea şi pe Lessing, susţine că legile psihologice ale artei, ce-şi afirmă prezenţa în roman, în poem, în dramă, nu se extind şi asupra fabulei. Am văzut care este cauza şi cum izbutesc autorii să-şi demonstreze teza, avînd de-a face tot timpul cu fabula prozaică.

În ce ne priveşte, vom susţine teza contrară : ne propunem să demonstrăm că fabula ţine total de poezie şi că toate legile de psihologia artei, pe care le putem găsi sub un aspect

mai complex în formele ei superioare, se aplică şi în cazul fabulei. Cu alte cuvinte, vom urma o traiectorie în sens invers, după cum este şi scopul pe care îl urmărim. Autorii citaţi au pornit în raţionamentele lor de jos în sus, de la fabulă la formele superioare ; noi vom proceda invers, vom încerca să începem analiza de sus, adică să aplicăm la fabulă toate observaţiile psihologice care au fost operate asupra formelor superioare ale poeziei.

În acest scop trebuie să examinăm elementele de construcţie ale fabulei, asupra cărora se opresc cei doi autori. Este firesc ca alegoria să fie considerată un prim element de construire a fabulei. Deşi Lessing respinge opinia lui De La Motte potrivit căreia fabula reprezintă o învăţătură ascunsă sub o alegorie, totuşi el reintroduce această alegorie în explicaţia sa, dar sub un aspect oarecum modificat. Trebuie să amintim că însăşi noţiunea de alegorie a suferit în teoria europeană o modificare cît se poate de substanţială. Quintilian a definit alegoria drept o inversiune, care exprimă un lucru prin cuvinte şi altul ca sens, uneori chiar opus. Autorii de mai tîrziu au înlocuit noţiunea de opus cu cea de asemănător şi, începînd cu Vossius, au eliminat această noţiune de expresie opusă din alegorie. Alegoria spune „nu ceea ce exprimă prin cuvinte, ci ceva *asemănător*“ (151, p. 16).

Observăm aici o flagrantă contradicţie cu adevărata natură a alegoriei. Lessing, care apreciază fabula doar ca pe un caz particular al unei anume reguli generale, afirmă că un caz izolat nu se poate asemăna cu regula generală căreia i se supune, drept care „fabula, ca simplă fabulă, nu poate nicicum să fie alegorică“ (151, p. 18). Ea devine alegorică numai atunci cînd o aplicăm la un caz sau altul, şi cînd în fiecare acţiune şi în fiecare erou al fabulei începem să vedem altă acţiune şi alt personaj. Aici totul devine alegoric.

Astfel, după Lessing, alegorismul nu este un atribut iniţial al fabulei, ci doar un atribut secund, cîştigat, pe care ea îl dobîndeşte numai atunci cînd începe să fie raportată la realitate. Dar cum Potebnea porneşte anume de la această idee, deoarece teza lui fundamentală afirmă că, de fapt, fabula este în esenţa ei o schemă, aplicabilă unor evenimente şi relaţii diferite cu scopul de a le elucida, natural că pentru el fabula va

fi prin însăşi esenţa ei o alegorie. Însă chiar exemplul pe care îl aduce dezminte ideea cum nu se poate mai bine din punct de vedere psihologic. El se referă la acel pasaj din *Fata căpitanului* de Puşkin, unde Griniov îl sfătuieşte pe Pugaciov să-şi vină în fire şi să ceară împărătesei îndurare. „Ascultă ! — rosti Pugaciov cu însufleţire sălbatică. — Am să-ţi spun o poveste pe care am auzit-o în copilărie de la o calmucă bătrînă. Odată, un vultur a întrebat pe un corb : «Spune-mi, corbule, pentru ce trăieşti tu trei sute de ani, iar eu abia treizeci şi trei ?». «De aceea, batiuşca, pentru că tu te hrăneşti cu sînge viu, iar eu mă hrănesc cu hoituri !» Şi s-a gîndit vulturul : «Hai să cerc ş ieu să mă hrănesc cu hoituri». Bine. Şi-a zburat vulturul împreună cu corbul. Au văzut un cal mort, s-au coborît şi s-au aşezat pe dînsul. Corbul ciupea şi-i lăuda bunătatea ; iar vulturul a ciupit o dată, a ciupit de două ori — după care, bătînd din aripi, i-a zis corbului : «Nu, frate corb ! Decît să trăiesc trei sute de ani, mîncînd mortăciuni, mai bine să beau o dată sînge viu pînă m-oi sătura, iar pe urmă... ce-o da Dumnezeu !» *. Pornind de la acest exemplu, Potebnea deosebeşte în fabulă două părţi : „...una care prezintă fabula sub aspectul în care a intrat în culegere, dacă ar fi ruptă de rădăcinile ce o ţin ; şi cealaltă — chiar aceste rădăcini. Prima parte este sau o întîmplare ticluită... (corbul vorbeşte cu vulturul), sau o întîmplare lipsită de elementul fantastic... Unde e subiectul şi unde e predicatul în această... fabulă ? Subiectul în acest caz este întrebarea de ce a preferat Pugaciov viaţa aleasă de el în locul vieţii paşnice a unui cazac obişnuit, iar predicatul este răspunsul la această întrebare, adică fabula, care este deci o explicare a subiectului... Exemplul citat arată că raportul direct între ea şi libertate poate să şi lipsească“ (103, pp. 9—11).

Astfel, fabula este interpretată aici ca o deplină alegorie : vulturul este Pugaciov, corbul este un cazac paşnic cau Griniov. Acţiunea fabulei este analogă convorbirii care are loc. Totuşi, chiar felul cum Puşkin descrie întîmplarea prezintă două neclarităţi psihologice care ne fac să punem la îndoială justeţea interpretării de mai sus. În primul rînd, nu înţelegem de ce

---

* A. S. Puşkin, Opere alese, vol. II, Cartea Rusă, pp. 521—522.

Pugaciov a povestit fabula „cu o însufleţire sălbatică". Dacă fabula reprezintă cel mai obişnuit act de gîndire, unirea subiectului cu predicatul, explicarea unor cunoscute relaţii de viaţă, atunci ne întrebăm ce rost are aici „însufleţirea sălbatică" ? Nu cumva este un indiciu că pentru Pugaciov fabula a însemnat în cazul dat altceva, ceva mult mai important decît un simplu răspuns la întrebarea ce-i fusese pusă ?

Al doilea motiv de îndoială îşi are originea în efectul pe care l-a produs fabula : conform interpretării citate, vă aşteptaţi ca ea să fi explicat relaţia, ca ea să fi abordat atît de strălucit întîmplarea care i-a dat naştere, încît a pus capăt oricărei dispute. Dar în nuvelă lucrurile stau altfel : după ce ascultă fabula, Griniov o interpretează în felul său, întorcîndu-i ascuţişul împotriva lui Pugaciov. El spune că a te hrăni cu mortăciuni înseamnă să fii bandit. Efectul obţinut era, dealtfel, de aşteptat. Într-adevăr, oare nu este limpede de la început că fabula poate fi un procedeu pentru dezvoltarea ideii la orator, dar că ea nu poate nicicînd să servească drept explicaţie esenţială a unor relaţii complicate, drept act al unei idei importante. Dacă fabula convinge pe cineva de ceva, înseamnă că lucrul acesta s-ar fi produs oricum şi înainte de fabulă şi fără ea. Dacă, în schimb, fabula loveşte alături de ţintă, cum se întîmplă în cazul de faţă, aceasta înseamnă că, recurgînd la fabulă, este aproape imposibil să mişti ideea din acel punct spre care au orientat-o argumente mult mai importante. Aici avem de-a face mai curînd cu definiţia dată alegoriei de către Quintilian, cînd fabula a dobîndit pe neaşteptate un sens opus aceluia pe care îl exprimau cuvintele ei. Dacă însă vom porni de la ideea că baza alegoriei o constituie simpla asemănare, ne vom convinge uşor că fabula devine cu atît mai plată cu cît mai mare este asemănarea. Citez două exemple pe care le preiau de la Lessing şi de la Potebnea : unul se referă la fabula lui Esop cu găina şi gospodina cea lacomă. „O văduvă avea o găină care oua în fiecare zi cîte un ou. «Ia să încerc să-i dau găinii orz, poate o oua de două ori pe zi», se gîndeşte gospodina. Zis şi făcut. Dar găina s-a îngrăşat şi n-a mai ouat nici măcar o dată pe zi.

Cel care se lăcomeşte la mult, pierde şi puţinul pe care îl are" (103, p. 12).

Celălalt exemplu se referă la fabula, prelucrată de Fedru, despre un cîine şi o bucată de carne : un cîine cu o bucată de carne în gură înota pe apa unui rîu ; văzîndu-şi imaginea în rîu, a vrut să smulgă bucata de carne de la celălalt cîine, dar a scăpat-o din gură pe a sa şi n-a rămas cu nimic. Morala este aceeaşi ca şi în prima fabulă. Prin urmare, categoria cuprinzînd întîmplările cărora li se poate aplica în mod alegoric această fabulă este în cele două cazuri aceeaşi. Se pune întrebarea : care dintre cele două fabule este mai alegorică şi care este mai poetică ? Cred că nu pot exista două păreri în privinţa faptului că fabula cu cîinele este categoric mai interesantă şi mai poetică, deoarece nici nu ne putem imagina ceva mai plat, care să amintească o poveste insipidă din viaţa de toate zilele, decît prima fabulă. Se pot inventa fără număr asemenea poveşti alegorice, atribuindu-i-se fiecăreia o alegorie anume. Ce ne spune prima fabulă, decît că a existat o găină ouătoare, care apoi s-a îngrăşat şi a încetat să mai facă ouă ? Ce interes poate prezenta o astfel de fabulă chiar şi pentru un copil şi ce ne poate oferi lectura ei în afară de o morală inutilă ? În schimb este de netăgăduit că, sub aspectul alegoriei, ea îi este net superioară rivalei sale şi nu degeaba a ales-o Potebnea spre a ilustra legea fundamentală a fabulei. Plusul de alegoric este determinat de împrejurarea că această fabulă prezintă incomparabil mai multă asemănare cu întîmplările cotidiene cărora li se poate aplica, în timp ce fabula cealaltă nu are de fapt mari asemănări cu aceste întîmplări.

Lessing îl critică pe Fedru pentru că acesta, cînd şi-a expus fabula, şi-a permis să prezinte lucrurile ca şi cum cîinele cu bucata de carne în gură înota pe apa rîului. „Aşa ceva nu se poate, spune Lessing. Dacă acel cîine *înota* în rîu, înseamnă că apa din jurul său era atît de vălurată, încît ar fi fost absolut imposibil să-şi vadă imaginea.

Fabulele greceşti spun : cîinele care ducea carnea trecea peste rîu ; asta înseamnă, desigur, că *mergea* peste rîu“ (151, pp. 77—78).

Chiar şi o asemenea nerespectare a verosimilului cotidian era considerată de Lessing drept încălcare a legilor fabulei : cum ar fi apreciat atunci însăşi esenţa subiectului, care, strict

vorbind, nu se înscrie în nici o formă a lăcomiei omeneşti ? În definitiv, toată sarea subiectului în această poveste concretă cu cîinele constă în faptul că el şi-a văzut propria sa imagine, că a alergat după năluca bucăţii de carne pe care o ţinea între dinţi, şi de aceea a pierdut-o. Aceasta e sarea fabulei, altfel am putea s-o povestim în felul următor : un cîine, care ţinea între dinţi o bucată de carne, a văzut un alt cîine cu o bucată de carne în dinţi, s-a năpustit spre el ca să-i ia carnea, în care scop a lăsat să-i scape din gură bucata sa de carne, şi n-a rămas cu nimic. Este evident că, prin construcţia ei logică, fabula aceasta ar corespunde atunci în totul fabulei lui Esop. Din lăcomie, eroul din fabulă aleargă după un ou în plus, sau după două bucăţi de carne, şi rămîne fără nimic. Este limpede însă că în acest fel povestea pierde orice poezie, devenind plată şi fără haz.

Aici îmi voi permite o mică digresiune pentru a expune în cîteva cuvinte procedeul pe care l-am folosit. Este vorba de procedeul de deformare experimentală, adică de schimbare a cutărui element din ansamblul fabulei şi de cercetare a rezultatelor la care duce această operaţie — unul din procedeele cele mai fertile din punct de vedere psihologic, la care recurg infinit de des toţi cercetătorii. Prin însemnătatea sa, el se înscrie în acelaşi plan cu compararea modului în care acelaşi subiect de fabulă a fost prelucrat de către autori diferiţi, precum şi cu studierea schimbărilor pe care le introduce fiecare autor, ca şi a variantelor aceleiaşi fabule la un scriitor.

Procedeul folosit de noi are însă un ascendent asupra lor, ca orice metodă experimentală, prin marea forţă demonstrativă a efectului său. Vom recurge de multe ori la ajutorul unui astfel de experiment asupra formei, ca şi la studierea comparativă a construcţiilor formale la aceeaşi fabulă.

Chiar şi această analiză sumară arată că, în planul subiectului, alegoricul şi poeticul se situează într-un raport antipodic. Cu cît mai precisă este asemănarea menită să stea la baza alegoriei, cu atît mai plat şi mai insipid devine subiectul însuşi. El începe să semene tot mai mult cu un oarecare exemplu din viaţa de toate zilele, lipsit de orice ascuţiş ; Potebnea însă consideră că tocmai acest ambitus şi acest caracter alegoric al fabulei stau chezăşie viabilităţii ei. Aşa să fie oare, nu cumva, în cazul de faţă, Potebnea confundă fabula cu parabola, deosebin-

vorbind, nu se înscrie în nici o formă a lăcomiei omeneşti ? În definitiv, toată sarea subiectului în această poveste concretă cu cîinele constă în faptul că el şi-a văzut propria sa imagine, că a alergat după năluca bucăţii de carne pe care o ţinea între dinţi, şi de aceea a pierdut-o. Aceasta e sarea fabulei, altfel am putea s-o povestim în felul următor : un cîine, care ţinea între dinţi o bucată de carne, a văzut un alt cîine cu o bucată de carne în dinţi, s-a năpustit spre el ca să-i ia carnea, în care scop a lăsat să-i scape din gură bucata sa de carne, şi n-a rămas cu nimic. Este evident că, prin construcţia ei logică, fabula aceasta ar corespunde atunci în totul fabulei lui Esop. Din lăcomie, eroul din fabulă aleargă după un ou în plus, sau după două bucăţi de carne, şi rămîne fără nimic. Este limpede însă că în acest fel povestea pierde orice poezie, devenind plată şi fără haz.

Aici îmi voi permite o mică digresiune pentru a expune în cîteva cuvinte procedeul pe care l-am folosit. Este vorba de procedeul de deformare experimentală, adică de schimbare a cutărui element din ansamblul fabulei şi de cercetare a rezultatelor la care duce această operaţie — unul din procedeele cele mai fertile din punct de vedere psihologic, la care recurg infinit de des toţi cercetătorii. Prin însemnătatea sa, el se înscrie în acelaşi plan cu compararea modului în care acelaşi subiect de fabulă a fost prelucrat de către autori diferiţi, precum şi cu studierea schimbărilor pe care le introduce fiecare autor, ca şi a variantelor aceleiaşi fabule la un scriitor.

Procedeul folosit de noi are însă un ascendent asupra lor, ca orice metodă experimentală, prin marea forţă demonstrativă a efectului său. Vom recurge de multe ori la ajutorul unui astfel de experiment asupra formei, ca şi la studierea comparativă a construcţiilor formale la aceeaşi fabulă.

Chiar şi această analiză sumară arată că, în planul subiectului, alegoricul şi poeticul se situează într-un raport antipodic. Cu cît mai precisă este asemănarea menită să stea la baza alegoriei, cu atît mai plat şi mai insipid devine subiectul însuşi. El începe să semene tot mai mult cu un oarecare exemplu din viaţa de toate zilele, lipsit de orice ascuţiş ; Potebnea însă consideră că tocmai acest ambitus şi acest caracter alegoric al fabulei stau chezăşie viabilităţii ei. Aşa să fie oare, nu cumva, în cazul de faţă, Potebnea confundă fabula cu parabola, deosebin-

du-le strict în plan teoretic, oare nu transferă asupra fabulei procedeul psihologic şi utilizarea proprii parabolei ? „Care este modalitatea de existenţă a fabulei ? Cum se explică faptul că viaţa ei dăinuie de milenii ? Explicaţia stă în aceea că ea găseşte mereu noi şi noi utilizări“ (103, pp. 34—35). Aşadar, este evident, afirmaţia de mai sus se raportează numai la fabula nepoetică sau la subiectul de fabulă. Cît despre fabulă ca operă poetică, ea se supune legilor comune pentru orice operă de artă. Viaţa ei nu se socoteşte cu mileniile. Fabulele lui Krîlov şi ale altor autori au o valoare substanţială în epoca lor, după care încep să se epuizeze. Se pune întrebarea : oare fabulele lui Krîlov au cunoscut declinul pentru că temele dinainte n-au mai oferit prilej pentru noi aplicări ? Potebnea se referă la o singură cauză de epuizare a fabulei, şi anume la cazul cînd fabula devine ininteligibilă deoarece imaginea pe care o cuprinde a ieşit din uzul general şi se cere ea însăşi explicată. Fabulele lui Krîlov sînt însă şi acum pe înţelesul tuturor. Declinul lor s-a datorat, pesemne, unei alte cauze şi, oricum, nu încape nici o îndoială că astăzi ele se află în afara vieţii şi în afara literaturii. Această lege a influenţei şi declinului fabulei poetice apare şi aici într-un total dezacord cu acel caracter alegoric la care se referă Potebnea. Caracterul alegoric poate să se menţină, în timp ce fabula moare, şi invers. Mai mult, o cercetare atentă a fabulelor lui La Fontaine sau Krîlov ne va arăta că ele înregistrează un proces opus aceluia la care se referă Potebnea. El consideră că fabula se aplica unor cazuri reale spre a le explica. Exemplul aşa-zisei fabule compuse sau complexe ne conduce aproape totdeauna spre o concluzie contrară. Poetul citează o întîmplare din viaţă sau o întîmplare asemănătoare acesteia, pentru *a explica prin intermediul ei fabula sa.* Astfel, în fabula lui Esop şi în cea a lui Krîlov despre *Păuniţă şi Corb*, invocată de Potebnea ca model de fabulă compusă, citim : „Voi explica povestea asta prin ceva ce-a fost aievea“. Deci, întîmplarea reală lămureşte fabula, şi nu invers, cum credea Potebnea ; aşa se explică de ce Potebnea, urmîndu-l pe Lessing, socotea că fabula compusă reprezintă o specie falsă şi ilicită a fabulei: Lessing socotea că fabula devine în acest caz alegorică şi, drept urmare, ideea generală pe care o cuprinde se estompează, iar Potebnea arăta că, datorită părţii ei integrate, o astfel de fabulă îşi restrînge limi-

tele sau se îngustează în ceea ce priveşte aplicarea ce i se poate da, deoarece această a doua fabulă trebuie socotită doar ca un caz particular al aplicărilor ei posibile. O asemenea fabulă compusă are valoarea unui fel de inscripţie. „În limbă procedeul se poate asemăna cu situaţia cînd noi, spre a ne exprima mai bine gîndul, îngrămădim cuvinte care înseamnă toate cam acelaşi lucru“ (103, p. 47). Acest paralelism i se pare absolut inutil pentru că el limitează ambitusul fabulei principale. Potebnea asimilează pe autorul unei astfel de fabule cu vînzătorul de jucării „care îi arată copilului cum trebuie să se joace cu această jucărie...“ (103, p. 54). Or, la o analiză atentă a fabulei compuse, se vede imediat că cele două părţi ale ei au întotdeauna un caracter de completare, de ornament, de explicare a primei părţi şi niciodată invers. Cu alte cuvinte, teoria alegoriei suferă şi aici un eşec.

Un alt element cu care avem de-a face la alcătuirea fabulei este alegerea neobişnuită a eroilor, fapt care a atras demult atenţia cercetătorilor. Într-adevăr, de ce fabula are de-a face în mod predilect cu animalele, apelînd uneori şi la obiecte neînsufleţite şi foarte rar la oameni ? Ce sens are acest aspect al ei ? Este o întrebare la care cercetătorii au dat răspunsuri foarte diferite. Breitinger considera că procedeul are ca scop să stîrnească uimirea : „Provocarea uimirii este motivul pentru care, în fabulă, sînt silite să vorbească animalele şi alte creaturi inferioare“ (151, p. 48).

Cu multă judiciozitate Lessing a supus această opinie unei noi critici, arătînd totodată că uimirea din viaţă nu coincide de loc cu cea din artă şi dacă în viaţa reală un animal care a prins grai ne-ar stîrni uimirea, în artă totul depinde de forma în care este introdus acest grai : dacă este introdus vădit ca o convenţionalitate stilistică, un procedeu literar cu care sîntem perfect deprinşi, dacă autorul, aşa cum afirmau teoreticienii antici, urmăreşte pe cît posibil să diminueze impresia de uimitor — atunci lectura celor mai uimitoare întîmplări nu ne uimeşte mai mult decît evenimentele din viaţa noastră cotidiană. Lessing citează un strălucit exemplu care explică lucrurile : „Cînd citesc în Scriptură : «Domnul a deschis gura asinei şi i-a spus asina lui Valaam...» — citesc despre ceva ieşit din comun ; atunci însă cînd citesc în Esop : «Pe vremea cînd ani-

malele ştiau încă să vorbească, o oaie i-a spus ciobanului...» — atunci este limpede că fabulistul nu vrea să-mi povestească nimic ieşit din comun, ci dimpotrivă, că, pe vremea pe care o admite cu consimţămîntul cititorilor săi, toate acestea erau în firea lucrurilor“ (151, p. 50).

În continuare Lessing se referă la considerentul psihologic că folosirea animalelor în fabulă ar fi putut să ne mire o dată, de două ori, dar atunci cînd devine un fenomen permanent şi cînd autorul îl înfăţişează ca pe ceva de la sine înţeles, atunci, desigur, procedeul nu poate conta pe uimirea noastră. Totuşi, obiceiul acesta trebuie să fi avut o anume semnificaţie foarte importantă, şi Axel, după ce, cu titlu de experiment, înlocuieşte într-o fabulă animalul cu omul, are perfectă dreptate să afirme că în acest caz fabula îşi pierde orice sens. „Apelînd la aceşti eroi comuni, fabula va dobîndi o tentă foarte ciudată. Am avea în faţă o fabulă destul de bună dacă am povesti aşa : un om a văzut un pom cu nişte pere foarte frumoase, care i-au trezit pofta să le mănînce. S-a căznit ce s-a căznit să se urce în păr, dar n-a izbutit şi a trebuit să se lase păgubaş. La plecare, omul a spus : «Este mult mai de folos pentru mine să le las acolo, sînt încă necoapte». Dar această istorioară nu ne emoţionează, este mult prea plată“ (151, pp. 52—53).

Într-adevăr, a fost destul ca vulpea din această fabulă vestită despre struguri să fie substituită cu omul, şi fabula şi-a pierdut parcă tot sensul. Lessing apreciază că motivul care determină folosirea animalelor în fabulă are un dublu aspect : în primul rînd, caracterul animalelor prezintă cea mai mare precizie şi constanţă, este destul să numim un animal ca să ne imaginăm imediat noţiunea sau forţa pe care o reprezintă. Cînd fabulistul spune „lup“, ne gîndim imediat la un om puternic şi rapace. Cînd el spune „vulpe“, ne imaginăm un om viclean. Este destul să înlocuiască lupul şi vulpea cu omul, şi se va vedea îndată nevoit ori să explice pe larg şi îndelung ce caracter are omul respectiv, ori fabula îşi va pierde puterea de expresie. Lessing consideră că folosirea animalelor este motivată de „precizia caracterului lor, cunoscută de toată lumea“ (151, p. 50), şi îi reproşează lui La Fontaine că începe să explice caracterul personajelor sale. Cînd La Fontaine defi-

neşte în trei versuri caracterul vulpii, Lessing socoteşte că este o gravă încălcare a poeticii fabulei. El spune : „*Fabulistul* are nevoie de vulpe pentru a reda cu un singur cuvînt chipul unui viclean inteligent, pe cînd *poetul* preferă să uite de acest procedeu comod, să renunţe la el, numai şi numai pentru a nu pierde posibilitatea de a face o descriere isteaţă a obiectului, care în acest loc prezintă unicul avantaj de a nu avea nevoie de nici o descriere“ (151, p. 74).

Este cazul să remarcăm aici în treacăt opoziţia pe care o stabileşte Lessing între fabulist şi poet. Mai tîrziu ea ne va permite să înţelegem de ce animalele au o semnificaţie total diferită în fabula poetică în comparaţie cu cea prozaică.

Urmîndu-l pe Lessing, Potebnea subscrie şi el la părerea că folosirea animalelor în fabulă se datoreşte în special caracteristicii lor. „A treia proprietate specifică imaginii din fabulă, spune Potebnea, avîndu-şi originea în menirea ei, este că fabula, pentru a evita o descriere îndelungă a trăsăturilor caracteristice personajelor, alege personaje care chiar prin numele lor se definesc suficient pentru ascultător, fiind percepute ca o noţiune gata formată. Se ştie că în fabulă se recurge în acest scop la animale... Respectarea acestui obicei prezintă pentru fabulă o utilitate practică ce poate fi comparată cu regulile de mişcare proprii în unele jocuri, de pildă la şah, pentru fiecare figură în parte : calul permite cutare mişcări, regele şi regina altele ; toate acestea le ştie orice om care se aşază la joc, şi este foarte important că toate acestea sînt ştiute, pentru că altfel s-ar impune ca regulile să se stabilească înainte de fiecare partidă şi nici nu s-ar mai fi putut ajunge la joc“ (103, pp. 26—27).

Un alt considerent tot atît de important în favoarea folosirii animalelor în fabulă îl constituie, după părerea lui Lessing, împrejurarea că folosirea animalelor permite să se elimine orice acţiune emoţională a fabulei asupra cititorului. El îşi explică admirabil ideea atunci cînd arată că n-ar fi ajuns niciodată la ea dacă nu l-ar fi orientat în această direcţie propria sa simţire. „Fabula are ca scop cunoaşterea clară şi vie a normei morale ; nimic nu ne umbreşte cunoaşterea mai mult decît pasiunile ; prin urmare, fabulistul trebuie să evite pe cît posibil să stîrnească pasiuni. Dar cum ar putea evita să stîrnească, să zicem, compătimirea, altfel decît prezentînd obiectul acesteia ca fiind

mai imperfect şi descriind, în loc de oameni, animale sau alte fiinţe aflate pe o treaptă şi mai joasă ? Să amintim din nou fabula cu lupul şi oaia, aşa cum a fost transformată mai sus în fabula cu popa şi cu omul nevoiaş. Încercăm un sentiment de compătimire pentru oaie, dar această compătimire este atît de palidă, încît nu impietează cine ştie ce asupra cunoaşterii noastre concrete a normei morale. Cu totul altfel s-ar fi petrecut lucrurile cu omul nevoiaş : să fi fost doar o părere ori lucrurile s-ar fi petrecut întocmai — oricum am fi avut pentru el multă, prea multă compătimire şi multă, prea multă lipsă de bunăvoinţă pentru popă ca să putem realiza o cunoaştere concretă a normei morale, la fel de clară ca în primul caz" (151, p. 55). Pătrundem aici chiar în miezul ideilor lui Lessing. El a recurs la experimentul înlocuirii animalelor cu un preot şi un om sărman ca să arate că această înlocuire va fi în detrimentul fabulei numai în cazul în care fabula va pierde cu acest prilej precizia caracterologică a eroilor săi. Dacă în locul animalelor nu vom recurge pur şi simplu la un om, ci la un om anumit, să zicem la un om sărman şi la un popă, a cărui cupiditate ne este cunoscută din obişnuitele povestiri despre clerici, fabula nu va pierde nimic din precizia caracterelor sale, în schimb va da la iveală, cum arată Lessing, cel de al doilea motiv pentru care se recurge la animale : fabula va naşte în noi o atitudine emoţională prea puternică faţă de povestire, şi astfel va pune în umbră adevăratul ei sens. Deci, este nevoie de animale pentru a slăbi emoţia. Şi aici apare foarte net deosebirea dintre fabula poetică şi fabula prozaică. Este adevărat, cele două considerente n-au nimic comun cu sarcinile fabulei poetice, ceea ce se poate vedea uşor pe baza exemplelor concrete pe care le citează Lessing şi Potebnea. Potebnea spune : „Dacă personajele din fabulă ne-ar atrage atenţia şi ne-ar trezi simpatia sau nemulţumirea la fel ca în orice operă de proporţii — nuvelă, roman, poem epic — atunci fabula nu şi-ar mai atinge scopul, ar înceta să mai fie ea însăşi, adică un răspuns rapid la o problemă pusă...

Să luăm, de exemplu, amplul şi binecunoscutul poem *Iliada,* sau nu poemul ca atare, ci acea sferă de evenimente care n-a fost inclusă integral în poem... Şirul de evenimente relatat astfel poate servi drept temă pentru fabulă, adică,

luînd-o în sens larg, drept răspuns la tema exprimată în dictonul latin «Delirant reges, plectuntur Achaei», adică «Regii îşi fac de cap, iar pedepsiţi sînt aheii», sau zicala ucraineană : «Boierii se bat, iar mujicilor le ia chica foc».

Adăugaţi însă acestui şir de evenimente amănuntele, care fac ca aceste evenimente să ne apară atît de atrăgătoare în poem, atenţia noastră va zăbovi la fiece pas asupra unor amănunte mărunte şi asupra altor imagini care se cer explicate — şi fabula va deveni imposibilă.

...Ca să poată fi utilizată, fabula nu trebuie să se oprească asupra caracteristicii personajelor, asupra zugrăvirii amănunţite a acţiunilor, scenelor" (103, pp. 22, 24).

Aici Potebnea arată limpede că, vorbind despre fabulă, are de fapt în vedere fabulaţia oricărei opere. Dacă vom elimina din *Iliada* partea de proză, desfăşurarea evenimentelor proprie poemului, şi dacă vom lăsa deoparte tot ce dă farmec acestor evenimente în poem, vom avea în faţă o fabulă pe tema : boierii se bat, iar mujicilor le ia chica foc. Cu alte cuvinte, este suficient să eliminăm dintr-o operă poetică elementul poetic ca ea să se transforme în fabulă. Întîlnim aici la tot pasul semnul egalităţii între fabulă şi opera prozaică.

Problema se lărgeşte întrucîtva de la sine şi argumentaţia se permută de la eroi la un nou element al fabulei — povestirea. Totuşi înainte de a aborda examinarea acestui element nou — se cade să ne oprim pe scurt asupra rolului ce revine folosirii animalelor în cazul fabulei poetice, nu a celei prozaice. Nu încape îndoială că tendinţa poetului este opusă tendinţei autorului de proză. Poetul, aşa cum demonstrează exemplul citat de Lessing, este interesat anume să orienteze atenţia noastră asupra eroului, provocîndu-ne simpatia sau nemulţumirea şi trezind în noi, bineînţeles nu în măsura în care lucrul acesta are loc în cazul romanului sau al poemului, ci într-o formă embrionară, aceleaşi sentimente pe care le naşte romanul, poemul sau drama.

În cele ce urmează ne vom strădui să demonstrăm că fabula conţine germenele liricii, al eposului şi al dramei şi că eroii de fabulă sînt prototipuri ale oricărui erou epic sau dramatic, la fel şi toate celelalte elemente constitutive ale fabulei. Într-adevăr, nu e greu de observat că atunci cînd Krîlov ne povesteşte despre cei

doi porumbei, el îşi alege eroii cu intenţia precisă de a trezi compătimirea noastră pentru nenorocirile porumbeilor. În schimb atunci cînd ne povesteşte despre necazul ciorii, o face pentru a trezi în noi ironia. Vedem, deci, că alegerea animalelor nu este determinată atît de caracterul lor, cît de culoarea emoţională proprie fiecăruia. Astfel, dacă luăm în obiectiv oricare fabulă de La Fontaine sau de Krîlov, vom şti să descoperim în toate atitudinea deloc nepărtinitoare a scriitorului şi a cititorului faţă de eroi, şi vom vedea că, deşi ne provoacă alte sentimente decît oamenii, aceşti eroi imprimă totuşi atitudinii noastre faţă de ei o puternică tentă afectivă, aşa că ne permitem să afirmăm că unul din principalele motive care îi determină pe poeţi să recurgă în fabulă la reprezentarea animalelor şi a obiectelor neînsufleţite este tocmai posibilitatea pe care le-o oferă acest procedeu de a izola şi concentra în acest erou convenţional un anumit moment afectiv.

Vom vedea mai jos că aceleaşi motive determină alegerea animalelor şi a simbolurilor neînsufleţite în lirica cea mai înălţătoare. *Pînza, Munţii, Trei palmieri, Stînca, Norii* de Lermontov, *Pinul şi palmierul* de Heine se vor dovedi eroi de aceeaşi factură, care-şi au prototipul în animalele din fabulă.

Mai este şi un alt motiv pentru care în fabulă se recurge la animale : ele reprezintă cele mai convenabile chipuri convenţionale, care realizează imediat izolarea de realitate, necesară şi indispensabilă în vederea impresiei estetice [34]. Încă Hamann s-a referit la factorul izolare ca la cea dintîi condiţie a efectului estetic. Într-adevăr, cînd ni se povesteşte despre o gospodină care şi-a îndopat găina peste măsură, nu ştim deloc cum să considerăm această poveste : ca o realitate sau ca un fapt artistic, şi efectul estetic se pierde imediat pentru că lipseşte izolarea necesară. Este ca şi cum am avea pe perete un tablou lipsit de orice cadru, contopit atît de perfect cu ambianţa din jur, încît cel care îl contemplă nici nu-şi poate da seama dintr-o dată dacă are în faţă fructe reale sau fructe zugrăvite.

În felul acesta, literaturitatea, convenţionalitatea acestor eroi asigură izolarea necesară pentru acţiunea artistică, atribut pe care îl vom găsi ulterior şi la toţi ceilalţi eroi ai operelor literare.

Acest atribut se află în cea mai strînsă legătură cu un al treilea element al fabulei — povestirea ca atare şi specificul ei.

Aici, dezvoltîndu-şi în continuare ideea cu privire la eroi, Potebnea declară deschis că referitor la povestire „există două şcoli. Una, pe care o ştim din copilărie, este şcoala lui La Fontaine şi a urmaşilor săi, printre care se înscrie şi Krîlov. Această şcoală poate fi caracterizată prin fabula *Măgarul şi privighetoarea*... Mulţi... au considerat că acest mod de expunere — adică introducerea unor astfel de amănunte şi descrieri pitoreşti în fabulă — este foarte adecvat şi poetic“ (103, pp. 24—25). Cît despre Potebnea, după aprecierea lui, această fabulă poate servi drept dovadă că oamenii n-au vrut şi n-au ştiut să folosească fabula. Astfel de amănunte şi descrieri pitoreşti, consideră el, duc de rîpă fabula, o lipsesc de calitatea ei esenţială. Aceeaşi opinie îl călăuzeşte şi pe Lessing atunci cînd îl compară pe La Fontaine, promotorul fabulei poetice, cu vînătorul care a poruncit artistului să sculpteze pe arc o scenă de vînătoare ; artistul s-a achitat strălucit de sarcina sa şi a înfăţişat vînătoarea cu mare măiestrie, dar atunci cînd arcaşul a vrut să tragă cu acest arc, el a întins coarda şi arcul s-a rupt (151, p. 75). Drept care Lessing crede că Platon, care l-a izgonit din republica sa pe Homer, dar l-a lăsat acolo pe Esop, deoarece n-a considerat că ar face parte din rîndul poeţilor şi al creatorilor de ficţiuni, văzîndu-l ce a devenit acum, odată cu La Fontaine, i-ar fi spus : „Prietene, nu ne mai cunoaştem, du-te în drumul tău“ (151, p. 75). Deci şi Lessing este de părere că frumosul poetic şi utilitatea practică a fabulei se află într-un raport invers şi, deci, cu cît descrierea din fabulă este mai poetică şi mai pitorească, şi cu cît mai perfectă ca elaborare formală este povestea pe care o cuprinde, cu atît mai puţin răspunde fabula menirii sale. Niciunde nu apare atît de evident ca în aceste rînduri disocierea dintre fabula poetică şi fabula prozaică. Lessing îl combate pe Richet şi definiţia acestuia, potrivit căreia fabula este un mic poem. „Dacă el consideră limbajul poetic şi metrul precis calităţi necesare ale poemului, spune Lessing, eu unul nu pot să-i împărtăşesc părerea“ (151, p. 22).

Aşadar, după opinia lui Lessing, tot ce caracterizează poezia ca atare este incompatibil cu fabula.

Un al doilea moment care îi displace în definiţia dată de Richet este afirmaţia acestuia că fabula îşi prezintă regula sub formă de tablou sau imagine, ceea ce Lessing socoteşte cu totul incompatibil cu adevărata menire a fabulei. Lui Batteux îi reproşează că „prea amestecă acţiunea din fabula lui Esop cu acţiunea proprie epopeii sau dramei... Scriitorul care abordează subiecte eroice sau dramatice urmăreşte în ultimă instanţă suscitarea pasiunilor, dar el nu le poate provoca decît imitînd pasiunile ; iar să imite pasiunile el nu poate decît dacă le dă anumite ţeluri spre care tind sau pe care vor să le evite... Fabulistul, dimpotrivă, nu are de-a face cu pasiunile noastre, ci exclusiv cu cunoaşterea noastră“ (151, pp. 35—36).

Fabula apare ca principial diferită de orice altă operă, ea nu mai ţine de domeniul poeziei, şi toate însuşirile considerate de obicei drept calităţi la o operă de artă, în cazul fabulei se transformă neschimbat în lipsuri. De acord cu opinia anticilor, Lessing socoteşte că „sufletul fabulei este concizia“, că Fedru a săvîrşit prima trădare atunci cînd a început să dea o formă versificată fabulelor lui Esop şi că numai „metrul versului şi stilul poetic“ l-au făcut să încalce regula lui Esop (151, p. 70). După părerea sa, Fedru a ales calea de mijloc între fabula poetică şi cea prozaică, povestind-o cu concizia plină de graţie a romanilor, dar totuşi în versuri. Din punctul de vedere al lui Lessing, nu există păcat mai mare la La Fontaine decît folosirea stilului poetic şi a formei poetice la elaborarea fabulei. „Povestirea din fabulă trebuie să fie mai simplă, ea trebuie să fie concisă şi să răspundă doar cerinţelor clarităţii, ocolind, pe cît posibil, orice înfrumuseţări şi figuri“ (151, p. 72).

Paralel cu această orientare, fabula a cunoscut şi una diametral opusă, începînd să se conştientizeze şi să se afirme ca un gen poetic aparte, cu nimic mai prejos de alte specii şi forme ale poeziei. La Fontaine, cu o naivitate emoţionantă, citează în introducerea la fabulele sale relatarea lui Platon despre Socrate, care, înainte de a muri, atunci cînd zeii i-au îngăduit în vis să se ocupe de muzică, s-a apucat să transpună în metri fabulele lui Esop, cu alte cuvinte a încercat să unească fabula cu poezia prin intermediul măsurilor muzicale, adică a iniţiat opera ce va fi desăvîrşită ulterior de La Fontaine, Krî-

lov şi alţi poeţi. „De îndată ce fabulele atribuite lui Esop au văzut lumina zilei, Socrate a găsit cu cale să le înveşmînteze în veşmintele muzelor... Socrate nu a fost singurul care a privit poezia şi fabula drept surori. Fedru a declarat că împărtăşeşte aceeaşi părere."

La Fontaine arată în continuare că în mod conştient şi premeditat n-a putut să confere fabulelor sale conciziunea extremă proprie fabulelor lui Fedru, dar s-a străduit, în compensaţie, să realizeze o povestire mai atractivă decît a făcut-o Fedru. Cu acest prilej, expune un considerent foarte convingător şi spiritual : „Deoarece aceste fabule sînt cunoscute tuturor, am socotit că nu voi realiza nimic dacă nu le voi înzestra cu ceva nou prin intermediul unor trăsături care să le dea gust ; este ceea ce se cere acum. Toţi vor noutate şi veselie. Nu înţeleg prin veselie ceea ce provoacă rîsul, ci un anume farmec, o formă plăcută, care poate îmbrăca orice subiect, chiar şi cel mai serios" (149, pp. 12—13).

Într-adevăr, această notabilă istorisire despre Socrate, care a interpretat îngăduinţa de a face muzică în sensul de a face poezie, şi căruia îi era teamă să se dedea poeziei pentru că aceasta impune cu necesitate ficţiunea şi neadevărul — această istorisire aruncă un puternic fascicol de lumină asupra nodului esenţial de la care drumul fabulei s-a despărţit în două : un drum care a orientat-o definitiv spre poezie şi altul care a condus-o spre predică şi didacticism. Se poate demonstra fără dificultate un lucru : aproape de la începutul evoluţiei lor, fabula poetică şi fabula prozaică, urmînd fiecare drumul său şi supunîndu-se legilor sale de dezvoltare, au impus în ceea ce priveşte elaborarea lor procedee psihologice diferite. Într-adevăr, dacă nu putem fi de acord cu Lessing şi cu Potebnea asupra faptului că folosirea animalelor în fabula prozaică îşi avea explicaţia mai ales în precizia de caracter şi viza în special scopuri reflexive şi extraemoţionale, nu putem nici să trecem cu vederea că acelaşi fapt dobîndeşte cu totul alt sens şi altă semnificaţie în cazul fabulei poetice. Dacă ne punem întrebarea ce caracter anume atribuie fabulistul lebedei, racului şi ştiucii, piţigoiului, cocostîrcului, calului, furnicii, leului, ţînţarului, muştei, găinii — vedem imediat că toţi aceşti eroi nu au nici un caracter precis, ba mai mult : nici chiar eroii clasici de

fabulă, cum sînt leul, elefantul, cîinele etc., nu sînt înzestraţi cu un caracter precis şi permanent. Se vede că altul este motivul care îi face pe poeţi să recurgă totuşi la aceste animale, nicidecum precizia de caracter, ce le lipseşte total. Am semnalat deja în treacăt că un rol foarte important în alegerea eroilor într-o fabulă poetică revine considerentelor de ordin emoţional. Aşadar, în virtutea căror considerente fabula poetică recurge şi ea, la rîndul ei, la animale ?

Nu e greu să răspundem la această întrebare dacă trecem în revistă tot ce ocupă locul eroilor într-o astfel de fabulă. Vom vedea că, în afară de animale, este vorba de obiecte neînsufleţite, mai ales unelte şi obiecte de uz casnic, de exemplu briciul, butoiul, cuţitul, hîrtia, şarpele, pieptenele, toporul, plăcinta, tunurile şi pînzele de corabie, galbenii, florile etc. Pe de altă parte, vom avea de-a face cu eroi din mitologie sau cu eroi vestiţi din vechime şi oameni cu o sferă de acţiune mai mult sau mai puţin definită, de pildă ţăranul, dregătorul, filozoful, banditul, lucrătorul, negustorul, scriitorul, vizitiul, mincinosul, curiosul etc. Fără să fie nevoie de alte argumente, această confruntare este în măsură să ne sugereze o concluzie foarte rodnică pentru fabula poetică : este evident că folosirea animalelor în fabula poetică nu se explică prin faptul că ele ar fi înzestrate cu un anume caracter definit, cunoscut dinainte cititorilor (acest caracter reprezintă mai curînd un factor secund, pe care cititorul îl deduce pe baza fabulei), ci are o cu totul altă cauză. Şi anume : fiecare animal reprezintă un mod de acţiune, de conduită, cunoscut dinainte, el este în primul rînd un personaj care acţionează nu în virtutea cutărui caracter, ci în virtutea trăsăturilor generale ale existenţei sale [35]. În acest caz devine limpede cum se face că briciul, toporul, butoiul pot sta în rînd cu aceşti eroi — toate aceste obiecte sînt şi ele în primul rînd purtătoare ale acţiunii, figurile de şah la care se referă Potebnea, dar definirea lor este dată de un caracter anumit al acţiunii lor, nu de trăsături de caracter anumite, aşa se explică de ce oameni atît de bine definiţi ca ţăranul, filozoful, dregătorul, mincinosul, unelte ca toporul, briciul etc. pot înlocui cu succes animalele din fabulă.

Ceea ce se poate demonstra uşor pe baza exemplului oferit de binecunoscuta fabulă cu lebăda, racul şi ştiuca. Într-adevăr,

ce caracter au cei trei eroi, şi datorită căror trăsături ale facturii lor psihice, cunoscute anticipat de către cititori, a ales autorul aceste animale, în ce fapte din viaţă îşi pot găsi aplicarea şi ce trăsături specifice caracterelor omeneşti pot să ilustreze ? Nu este oare limpede că aceşti eroi sînt lipsiţi de orice trăsături de caracter, că au fost aleşi numai şi numai pentru a personifica acţiunea, ca şi acea imposibilitate a acţiunii care se iveşte ca rezultat al eforturilor lor comune ? Oricine ştie că lebăda zboară, racul dă înapoi, iar ştiuca înoată. De aceea cei trei eroi pot oferi un material admirabil pentru desfăşurarea unei anumite acţiuni, pentru construirea subiectului, în speţă a unui subiect ideal de fabulă, dar nimeni nu va izbuti, bănuiesc, să demonstreze că lăcomia şi rapacitatea — trăsături caracteristice în cazul de faţă numai ştiucii — ar juca vreun rol în construirea acestei fabule. Este interesant că această fabulă, ideală din punct de vedere poetic, a trezit o serie de obiecţii aspre din partea unui mare număr de critici. Astfel, de exemplu, s-a spus (Heraud) că, spre deosebire de La Fontaine, la Krîlov suferă „plauzibilitatea acţiunii, atît de necesară în fabulă încît fără ea amăgirea imaginaţiei devine de neconceput". „Oare este posibil, continuă Hero, ca ştiuca să-l însoţească pe motan la prins de şoareci, ţăranul să tocmească un măgar ca paznic la grădină, un alt ţăran să-şi dea copiii în grija şarpelui, ştiuca, lebăda şi racul să se înhame la acelaşi car ?" (72, pp. 265—266).

Un alt critic (italian cred) a arătat cît de absurdă este ideea de a pune lebăda să vorbească, ştiuca şi racul să se înhame la un car, cînd de fapt toţi trei sînt animale acvatice şi ar fi fost mult mai în firea lor să se aşeze la vîsle, într-o barcă. Dar discuţia de acest gen demonstrează o neînţelegere funciară a sarcinilor care au stat în cazul dat în faţa fabulei poetice şi care au determinat să se apeleze la toate atributele categoric condamnabile din punctul de vedere al prozei.

Să zăbovim asupra acestui exemplu : chiar introducerea arată de la bun început că fabula a avut drept obiectiv să prezinte o anumită imposibilitate, anumite contradicţii interne de situaţie în cadrul subiectului abordat de către autor : „Cînd prietenii, la treabă, nu se-nţeleg, amin ! Isprava li-i deşartă

şi munca lor un chin“ *. Dacă abordăm problema din punctul de vedere al fabulei prozaice, pentru a ilustra ideea de mai sus, autorul ar fi trebuit să recurgă la animale înzestrate de la natură cu un caracter care să excludă de la sine orice posibilitate de înţelegere, care să sugereze de la început certurile ce se vor isca din această conlucrare, într-un cuvînt — ar fi trebuit să-şi scrie fabula după reţeta lui Lessing. Atunci ar fi fost evitate inadvertenţele înregistrate din punctul de vedere al prozei, la care ne-am referit în parte mai sus. Le vom adăuga şi opinia lui Izmailov, citată de Kenevici : „Izmailov consideră că unirea acestor personaje în cadrul unei acţiuni comune este nefirească : «Dacă povara a fost într-adevăr uşoară, atunci lebăda ar fi putut să ridice sus, pînă la nori, şi carul, şi ştiuca, şi racul»“ (72, p. 144). Nu este vorba de considerația finală a criticului, ci de ideea lui fundamentală, potrivit căreia unirea acestor trei personaje în jurul unei acţiuni comune este *împotriva naturii,* prin urmare povestea în sine nu ilustrează că prietenii nu se-nţeleg la treabă, dimpotrivă, nu găsim în această fabulă nici cea mai vagă aluzie că între animale ar fi fost vreo neînţelegere, ba mai mult — vedem că-şi dau toată silinţa, „se opintesc din greu“, şi nici nu se poate şti care din ele are dreptate. Apare limpede, deci : fabula nu respectă de loc reţeta lui Lessing — să demonstreze pe baza unui caz particular justeţea unei aserţiuni morale generale — ci se situează pe o poziţie total diferită, demonstrînd prin vorbele sale şi prin sensul său, cum spune Quintilian, ceva diametral opus. Vom vedea mai jos că momentul acesta al imposibilităţii, al contradicţiei este o condiţie necesară în construirea fabulei, şi dacă, spre a ilustra o normă generală, am fi avut nevoie de o fabulă bună, am fi putut uşor s-o compunem, inventînd un caz oarecare, unde doi sau mai mulţi prieteni, tot certîndu-se între ei, n-au fost în stare să ducă la bun sfîrşit o anumită acţiune. Poetul procedează cu totul altfel : pe de o parte, el întinde la maximum coarda înţelegerii celei mai depline, dezvoltă pînă la hiperbolism motivul intenţiei de o neobişnuită fermitate — „se opintesc din greu“ ; elimină în

---

* Vezi vol. I. A. Krîlov, *Fabule,* în tălmăcirea lui Tudor Arghezi, ed. A.R.L.U.S.-Cartea Rusă, 1952, p. 94.

mod intenţionat toate motivele exterioare care le-ar fi putut servi de piedică — povara „le păruse parcă la început uşoară“ — şi paralel cu aceasta întinde pînă la extrem o altă coardă, opusă celei dintîi, coarda lipsei de armonie şi a direcţionării diferite a eroilor în acţiune. Vedem că elementul care susţine fabula este tocmai această contradicţie, iar ulterior vom încerca chiar să ne clarificăm sensul acestei contradicţii, care este proprie nu numai fabulei luate în discuţie, ci, aşa cum ne vom strădui să demonstrăm mai jos, se dovedeşte a fi fundamentul psihologic al oricărei fabule poetice.

La fel trebuie să interpretăm şi pe ceilalţi eroi literari, care-şi trag originea din animalele de fabulă. Nici un erou n-a fost iniţial un caracter şi vom vedea mai tîrziu că eroii din tragediile lui Shakespeare, nu ştiu de ce considerate cu precădere drept tragedii de caracter, nu au de fapt nici un caracter. Vom vedea pretutindeni că eroul este doar o figură de şah [36] pentru o anumită acţiune şi că eroii de fabulă nu constituie în această privinţă vreo excepţie în raport cu eroii din orice alt gen literar. Numeroase exemple ne-au demonstrat pînă acum că afirmaţia este valabilă şi pentru tot restul istorisirii, că fabula începe să recurgă pretutindeni la aceleaşi procedee pe care le folosesc şi celelalte opere literare, că ea apelează la descrierea personajelor, încalcă mult lăudata concizie şi laconismul, introduce ornamente de stil, preferă versul, rima etc.

Scurta enumerare a reproşurilor formulate de Lessing împotriva lui La Fontaine şi de Potebnea împotriva lui Krîlov ne pot oferi lista precisă a procedeelor pe care începe să şi le însuşească fabula. În contextul de faţă, pentru noi este important să constatăm tendinţa esenţială a tuturor acestor procedee şi s-o formulăm în aspectul ei final. Fabula prozaică se străduieşte anume să se înscrie într-un raport opozitiv cu opera poetică : refuză să atragă atenţia asupra eroilor săi, să provoace vreo atitudine emoţională faţă de povestea pe care o cuprinde şi nu vrea să apeleze decît la limbajul prozaic al gîndirii ; fabula poetică, în schimb, manifestă, conform legendei, încă de pe vremea lui Socrate o tendinţă contrară către muzică şi, aşa cum vom încerca să demonstrăm în continuare, ideea logică găsită, pe care se întemeiază, înclină s-o folosească numai ca material sau ca procedeu poetic.

Spre a argumenta afirmaţia din urmă ne vom opri asupra unui alt element constitutiv al fabulei, aşa-numita morală. Problema are un istoric foarte lung, nu ştiu de ce însă, de la prima fabulă şi pînă în zilele noastre, s-a încetăţenit părerea că morala constituie un aspect inalienabil şi de maximă importanţă al genului. Morala a fost comparată cu sufletul fabulei, iar povestea în sine cu trupul ei : Lessing, de pildă, combate categoric definiţia dată de Richet, după care morala trebuie ascunsă în spatele unui tablou alegoric, ba chiar şi ideea lui De La Motte, potrivit căreia trebuie să fie doar acoperită de poveste (înveşmîntată în poveste) (151, p. 22). Lessing nu se îndoia nici o clipă că morala trebuie să apară în poveste într-o formă cît se poate de concretă, nicidecum să se ascundă dincolo de poveste, ea fiind aceea care constituie scopul autentic şi final al acţiunii din fabulă.

Şi aici însă putem observa — dată fiind tendinţa fabulei de a se transforma într-un gen poetic — că ea a început să denatureze în fel şi chip această morală, şi dacă unii cercetători contemporani, de pildă Tomaşevski, continuă să considere morala drept parte integrantă a fabulei poetice, aceasta se datoreşte lipsei lor de informare şi faptului că nu ţin seama de fenomenul scindării în două pe care l-au înregistrat căile istorice ale evoluţiei fabulei.

Încă Lessing a arătat că morala fabulei prezintă aspecte deficiente chiar şi la autorii antici. El citează fabula lui Esop cu omul şi Satirul : „Omul suflă peste mîna sa rece ca s-o încălzească cu răsuflarea sa, iar apoi suflă în ciorba fierbinte ca s-o răcească. «Cum se poate ? se miră Satirul. Tu sufli din aceeaşi gură şi cu frig şi cu căldură ? Pleacă de aici, nu pot avea nimic comun cu tine». Această fabulă ne arată că trebuie să evităm a ne împrieteni cu oameni făţarnici“ (151, p. 20).

Lessing afirmă, bineînţeles, că fabula nu izbuteşte să se ridice la înălţimea misiunii sale. Or ea, categoric, nu ne învaţă că cineva care din aceeaşi gură suflă şi căldură şi frig ne-ar aminti cît de cît de omul făţarnic şi nesincer. Mai curînd morala acestei fabule ar putea fi diametral opusă şi ar trebui să ne mirăm cît de lipsit de isteţimea minţii este Satirul. Vedeţi, aşadar, că aici apare deja extraordinara contradicţie între aserţiunea morală generală şi povestea menită s-o ilustreze.

Altă dată Lessing se referă la aceeaşi realizare defectuoasă în ce priveşte fabula lui Fedru cu mielul şi lupul. El citează opinia lui Batteux : „Şi anume, el spune că morala care rezultă din această fabulă este următoarea : cei slabi sînt adesea oprimaţi de către cei puternici. Ce palid ! Şi cît de fals ! Dacă fabula nu ne-ar învăţa nimic altceva, ar însemna că poetul a inventat «argumentele scornite» ale lupului absolut fără rost, numai şi numai din plictiseală ; fabula lui ar spune mai mult decît i-a stat în intenţie şi, într-un cuvînt, ar fi fost o fabulă proastă“ (151, p. 33). Este interesant că verdictul acesta se va dovedi ulterior, cum vom vedea, singurul valabil pentru orice gen de morală. Orice fabulă spune totdeauna mai mult decît cuprinde morala ei, şi vom găsi în ea elemente superflue, care s-ar dovedi, ca şi învinuirile scornite ale lupului, cu totul de prisos în exprimarea ideii ştiute. Am arătat mai înainte că rămîn de prisos astfel de momente în fabula cu cîinele care şi-a văzut imaginea oglindită în apă. Dacă am intenţiona să redăm povestea într-o fabulă care să epuizeze morala şi totodată să nu aducă nimic în plus de la ea, ar trebui de fiece dată să compunem o poveste total lipsită de poezie, care, ca orice simplă întîmplare cotidiană, ar epuiza pe deplin fenomenul. De aceea Lessing se vede nevoit să semnaleze şi unele expresii necuviincioase la autorii antici, şi nimicnicia moralei, şi necorespondenţa comică dintre povestea din fabulă şi morala ei. El se întreabă : „Oare nu putem interpreta orice drept o alegorie ? Să mi se indice un basm, cît de lipsit de sare, căruia să nu-i pot conferi un sens moral prin intermediul alegoriei... Pe tovarăşii lui Esop i-au tentat nişte curmale excepţionale care aparţineau stăpînului lor, ei le-au mîncat, dar cînd au fost întrebaţi, au dat vina pe Esop. Ca să-şi dovedească nevinovăţia, Esop bea un pocal mare de apă călduţă, obligîndu-i şi pe făptaşi să facă la fel. Apa călduţă îşi face efectul şi gurmanzii sînt daţi în vilag. Ce ne învaţă această istorioară ? În fond nimic altceva decît că apa călduţă, băută în cantităţi mari este un vomitiv, şi totuşi, un poet persan a ştiut să extragă de aici o morală superioară. «Atunci cînd, în ziua cea mare a judecăţii, spune el, veţi fi siliţi să beţi această apă fierbinte sau clocotită, va ieşi la suprafaţă tot ce aţi ascuns cu atîta grijă de lume în timpul vieţii. Şi fătarnicul, care dato-

rită prefăcătoriei a fost aici un om stimat, va sta acolo strivit de teamă şi ruşine»“ (151, p. 21).

Chiar şi de aici transpare inconsistenţa poziţiilor pe care Lessing încearcă încă să le apere. Dacă orice poveste cît de stupidă poate fi învestită cu orice sens moral, atunci cînd îi dăm o interpretare alegorică, aceasta nu înseamnă oare că morala nu are nici o legătură cu naraţiunea poetică ? Deci, Lessing stabileşte chiar el cele două teze care stau la obîrşia fabulei poetice, şi anume : primo — nicicînd povestea nu se epuizează toată în morală, întotdeauna rămîn anumite aspecte care se dovedesc inutile din punctul de vedere al moralei ; secundo — morala poate fi inserată în orice poveste şi niciodată nu putem spune dacă legătura dintre poveste şi morală va fi suficient de convingătoare.

Atît Lessing cît şi Potebnea continuă critica acestei teorii şi, în cele din urmă, Potebnea se vede nevoit chiar să şi renunţe la morala fabulei, abătîndu-se de astă dată în direcţia opusă. Aşadar, cei doi autori apelează amîndoi la exemplul pe care îl oferă fabula lui Fedru *Hoţul şi Făclia,* arătînd că însuşi autorul indică trei concluzii morale care decurg de aici : „Rezultă o morală atît de complexă, încît autorul o expune după cum urmează : în primul rînd, acest lucru înseamnă adesea că cel mai mare duşman îţi este acela pe care tu însuţi l-ai crescut şi l-ai hrănit ; în al doilea rînd, criminalul nu este pedepsit în clipa mîniei divine, ci atunci cînd îi este scris de destin ; în al treilea rînd, fabula îi sfătuieşte pe cei buni să nu intre în cîrdăşie cu criminalul, indiferent de profitul pe care l-ar avea. Autorul a găsit prea multe aplicaţii pentru ca altcineva să mai găsească măcar vreuna inedită“ (103, p. 18).

La aceeaşi concluzie ajunge Potebnea pornind de la analiza fabulei lui Fedru despre om şi muscă. El spune : „Am văzut care este scopul fabulei : ea trebuie să constituie un predicat constant pe lîngă subiecte variabile. Cum ar putea, aşadar, această fabulă să servească drept răspuns la o întrebare anumită, cînd ea cuprinde răspunsuri variate ? Uneori însuşi fabulistul (ceea ce face Fedru) se referă cu toată naivitatea la complexitatea fabulelor sale, adică la inaplicabilitatea lor practică“ (103, p. 17). La aceeaşi concluzie duce şi fabula

indiană despre Turuhtan şi mare : „Fabula aceasta a devenit vestită prin foarte numeroasa ei descendenţă. Aici ea se împarte în două. În prima parte, marea răpeşte ouăle depuse de corlă (sînt şi alte fabule pe tema imposibilităţii luptei împotriva forţelor naturii); partea a doua, în schimb, demonstrează că cel slab poate lupta împotriva celui puternic şi îl poate învinge. Prin urmare, cele două părţi ale fabulei nu se contrazic în planul conţinutului : marea a dus ouăle de corlă, bărbatul vrea să se răzbune pe mare şi izbuteşte — pînă acum, nici o contradicţie. Dacă însă examinăm posibilitatea de a folosi fabula drept predicat al unor subiecte variabile, despre care am vorbit, veţi vedea că toate cazurile care se potrivesc cu prima jumătate a fabulei sînt prin caracterul lor diametral opuse caracterului celor din a doua jumătate. În sfera primei jumătăţi se înscriu acele cazuri care demonstrează imposibilitatea de a lupta împotriva forţelor naturii ; celei de a doua jumătăţi i se asociază cazurile în care individul, în pofida aparentei sale slăbiciuni, luptă împotriva lor şi le biruie. Prin urmare, fabula la care ne referim conţine un viciu de logică [37]. Unitatea de acţiune, proprie altor exemple, îi lipseşte“ (103, p. 20). Aici Potebnea apreciază din nou, cu toată rigoarea, drept deficienţă a fabulei prozaice un element care constituie un indiciu esenţial al fabulei poetice : antagonismul, contradicţia prezentă nu în conţinutul fabulei, ci în încercarea de a o interpreta. Vom vedea ulterior că această contradicţie — împrejurarea că în sfera fabulei se pot înscrie cazurile cele mai deosebite — constituie adevărata factură a fabulei. Într-adevăr, orice fabulă care conţine mai mult de o singură acţiune, mai mult de un singur motiv, va oferi neapărat cîteva concluzii şi va conţine un viciu de logică. Potebnea nu i se asociază lui Lessing într-un singur punct : el neagă că morala s-ar ivi înainte de fabulă. El înclină să considere că fabula se aplică unor cazuri particulare din viaţă, nu unor norme morale generale din domeniul gîndirii, şi că aceste norme morale generale apar ca un rezultat al generalizării în acele cazuri ale vieţii curente, cărora li se aplică fabula. Totuşi cere şi el ca o anumită sferă a acestor cazuri să fie determinată cu anticipaţie prin chiar structura fabulei. Am văzut că dacă asemenea cazuri sînt numeroase şi dacă aceeaşi

fabulă poate fi raportată la cazuri diametral opuse, înseamnă că respectiva fabulă este imperfectă. Or, în continuare Potebnea demonstrează, în total dezacord cu ideea enunţată chiar de el, că o fabulă poate avea mai multe teze morale, nu una singură, că ea poate fi raportată la cazuri cu totul diferite, iar această împrejurare nu reprezintă deloc un viciu al fabulei.

Astfel, analizînd fabula *Ţăranul şi cocostîrcul* de Babriu, el arată că la întrebarea : „Ce teză generală *conţine* această fabulă, sau ce generalizare prezintă ea, se poate răspunde : în funcţie de aplicarea fabulei, aceasta va fi ori teza exprimată de Babriu prin gura ţăranului : «cu cine te-au prins, alături de acela vei răspunde», ori teza: «justiţia omenească este egoistă şi oarbă», ori «nu e dreptate pe lume», ori «există o dreptate superioară : atunci cînd sînt respectate interesele mari, este drept să nu se acorde atenţie răului particular care decurge de aici». Într-un cuvînt, ce vrei, aia ceri, şi este foarte greu să demonstrezi că toate generalizările formulate ar fi greşite“ (103, p. 55).

Şi, în deplină concordanţă cu aceasta, Potebnea explică : „cel ce prezintă fabula într-o formă abstractă, aşa cum apare ea de obicei în culegere, trebuie s-o înzestreze nu cu o singură generalizare, ci să indice posibilitatea multor generalizări apropiate — spun apropiate, pentru că generalizările se vor termina foarte departe“ (103, p. 55).

De aici se impune de la sine concluzia : generalizarea nu poate premerge fabulei, deoarece, în caz contrar, fabula n-ar putea prezenta generalizări greşite, pe care le întîlnim adesea la fabulişti ; „imaginea... redată în fabulă înseamnă poezie, în timp ce generalizarea pe care o introduce fabulistul înseamnă proză“ (103, p. 58).

Dar şi această rezolvare a problemei, în aparenţă total diferită de rezolvarea lui Lessing, nu se arată mai puţin greşită în raport cu fabula poetică decît cele dinainte. Încă La Fontaine a arătat că, deşi n-a făcut altceva decît să dea fabulelor lui Esop o formă, ele trebuie apreciate nu pentru asta, ci pentru folosul pe care îl aduc. Şi precizează : „Ele nu sînt doar morale, ci mai dau şi alte cunoştinţe. Aici îşi găsesc expresia trăsăturile specifice ale animalelor, deosebirile lor de caracter etc.“.

Este destul să comparăm cu morala aceste informaţii de istorie naturală privind caracterul animalelor, pentru a înţelege că în fabula poetică ele ocupă acelaşi loc, cum judicios a arătat La Fontaine, sau, cu alte cuvinte, nu ocupă nici un loc.

După această autoapărare, şi acordînd moralei preţuirea ce i se cuvine ca suflet al fabulei, el trebuie totuşi să recunoască : adesea este nevoit să prefere sufletului trupul şi să se lipsească total de suflet acolo unde acesta nu poate încăpea, pentru a nu încălca graţia, sau acolo unde este în opoziţie cu forma, cu alte cuvinte acolo unde este pur şi simplu inutil ; recunoaşte că este un păcat împotriva normelor celor vechi : „Pe vremea lui Esop, fabula era pur şi simplu povestită, morala — despărţită de rest şi aşezată întotdeauna la sfîrşit. Primul care nu s-a supus acestei norme a fost Fedru. El a înfrumuseţat povestirea şi uneori a mutat morala de la sfîrşit la început".

La Fontaine a fost nevoit să meargă şi mai departe, menţinînd morala numai acolo unde îi putea găsi un loc. El l-a invocat pe Horaţiu care îl sfătuieşte pe scriitor să nu se opună incapacităţii spiritului său ori a obiectului său. De aceea se vede nevoit să lase la o parte un element care nu-i poate fi de folos, şi anume — morala.

Să însemne cumva aceasta că morala a fost trecută într-adevăr la proză şi că nu şi-a putut afla nici un loc în fabula poetică ? Să ne convingem mai întîi că istorisirea poetică nu depinde într-adevăr de morală în desfăşurarea ei logică şi în structură, şi atunci vom izbuti poate să găsim semnificaţia proprie moralei, pe care o întîlnim totuşi destul de des şi în fabula poetică. Am vorbit mai sus despre morala ce se desprinde din fabula *Lupul şi Mielul,* iar aici n-ar fi inutil să amintim părerea lui Napoleon : „fabula greşeşte în principiul său şi în morală... Nu este drept că *la raison du plus fort fût toujour la meilleure,* şi dacă se întîmplă într-adevăr aşa, înseamnă că ne aflăm în faţa unui rău, a unui abuz demn de blam. Mielul ar trebui să-i rămînă lupului în gît cînd acesta dă să-l mănînce" (72, p. 41).

Cît de limpede şi fără echivoc este exprimată aici ideea că, în situaţia cînd povestea din fabulă ar fi într-adevăr subor-

donată normei morale, ea n-ar urma propriile sale legi şi, desigur, mielul i-ar rămîne întotdeauna lupului în gît.

Totuşi, dacă examinăm fabula poetică sub aspectul scopurilor pe care şi le propune, vedem că acest adaos la fabulă ar însemna nimicirea totală a oricărui sens poetic. Istorisirea se supune, evident, propriilor sale legi, care o dirijează fără a ţine cont de legile moralei. Izmailov a încheiat cu următoarele versuri fabula *Greierele şi Furnica :* „Cu-aceste vorbe cea furnică doar o povaţă-a pronunţat, iar la sfîrşit, de milă, şi pîine chiar i-a dat". Se vede treaba că Izmailov era un suflet milos, care i-a dat greierului pîine, obligînd-o pe furnică să procedeze în conformitate cu normele moralei. Ca fabulist însă a fost o mediocritate şi n-a înţeles cerinţele pe care i le dicta subiectul istorisirii, n-a înţeles că în cazul de faţă subiectul şi morala se disociază şi că, implicit, unul din cei doi factori va rămîne nesatisfăcut. Izmailov a sortit acestui destin subiectul. Acelaşi lucru ni-l demonstrează şi celebra fabulă a lui Hemniţer *Metafizicianul.* Cunoaştem cu toţii morala naivă, sugerată autorului de ironia la adresa filozofului nătărău, care a nimerit într-o groapă. Odoevski însă dădea acestei fabule o altă interpretare. „În ciuda talentului său, în această fabulă Hemniţer este sclavul filozofiei vulgare a epocii sale, al cărei ecou se face... În această fabulă, personajul demn de respect este tocmai Metafizicianul, care n-a observat groapa de sub picioarele sale şi, îngropat în ea pînă-n gît, uitînd de sine, se gîndeşte la maşina pentru salvarea naufragiaţilor şi îşi pune întrebarea ce înseamnă timpul" (90, pp. 41—42).

Vedeţi, aşadar, şi aici morala se arată destul de nesigură şi mobilă, în funcţie de aprecierea pe care i-o introducem. Acelaşi subiect poate perfect să cuprindă două aserţiuni morale diametral opuse.

În sfîrşit, dacă luăm în obiectiv exemplele care ne arată cum este folosită morala din fabulă la modul pozitiv de către poeţi, vom vedea că îi revin roluri diferite. Uneori morala lipseşte cu totul, adesea se prezintă fie formulată în cuvinte izolate, fie în exemple din viaţa de toate zilele, fie — cel mai adesea — în tonul general al istorisirii, în intonaţiile autorului, ce te fac să simţi prezenţa unui bătrîn moralizator şi sfătuitor,

care nu povesteşte fabula de dragul artei, ci urmăreşte un scop pedagogic. Dar corelaţia dintre aceste două părţi ale fabulei a înregistrat serioase schimbări încă la Fedru, care a ornamentat povestea şi a mutat morala de la sfîrşitul fabulei la începutul ei. Pe de o parte, povestea impunea cerinţele ei speciale care, aşa cum am văzut, au abătut-o de la morală, pe de altă parte, morala ca atare, plasată în faţă, juca adesea un rol diferit de cel ce-i revenea înainte. În continuare, la La Fontaine şi la Krîlov, asistăm la o definitivă dizolvare şi asimilare a moralei în istorisirea poetică. Este uşor să demonstrăm că la aceşti autori povestea evoluează uneori atît de independent de morală, încît, aşa cum s-a plîns Vodovozov, copiii înţeleg adesea fabula în sensul cel mai imoral, cum s-ar spune, contrar oricărei morale. Dar şi mai uşor este să demonstrăm că la aceşti autori morala devine unul din procedeele poetice [38]*, avînd un rol şi o semnificaţie care se pot defini fără dificultate. De cele mai multe ori moralei îi revine fie rolul de introducere hazlie, fie cel de interludiu, fie de concluzie, sau, şi mai frecvent, rolul unei aşa-zise „măşti literare". Prin aceasta trebuie să înţelegem tonul aparte de povestitor [39], introdus adesea în literatură atunci cînd autorul nu povesteşte în numele său, ci în numele unui personaj închipuit de el, refractînd toate faptele şi evenimentele prin prisma unui ton şi stil convenţional. Astfel, în *Povestirile lui Belkin* Puşkin desfăşoară naraţiunea în numele lui Belkin, iar în *Evgheni Oneghin* apare ca autor şi ca personaj care îl cunoaşte pe Oneghin. La Gogol, de asemenea, povestirea este purtată adesea în numele altcuiva ; la Turgheniev apare acel permanent N. N. care, după ce-şi aprinde luleaua, începe să relateze o oarecare poveste. Morala din fabulă este şi ea o astfel de mască literară. Fabulistul nu vorbeşte niciodată în numele său, ci întotdeauna în numele vreunui bătrîn moralizator care dăscăleşte şi dă poveţe, iar adesea fabulistul dezvăluie chiar el procedeul, prezentîndu-l parcă drept o joacă. Astfel, de exemplu, în fabula lui Krîlov *Mielul,* o bună jumătate din fabulă ocupă o lungă morală, care aminteşte tradiţionalele consideraţii convenţionale şi introducerea în subiect în maniera *skaz*-ului. Autorul redă o discuţie închipuită cu nişte tinere frumoase,

iar întreaga fabulă o adresează în gînd unei fetiţe, pe care pare s-o aibă tot timpul în faţa ochilor.

Анюточка, мой друг!
Я для тебя и для твоих подруг
Придумал басенку. Пока еще ребенком,
Ты вытверди ее; не ныне, так вперед
С нее сберешь ты плод.
Послушай, что случилося с Ягненком.
Поставь свою ты куклу в уголок:
Рассказ мой будет короток.

[Aniutoşka, drăguţa mea! / Eu pentru tine şi-alte zgîtii / am scris o istorioară; cît eşti o copiliţă / Tu s-o înveţi; nu astăzi, ci cîndva / Ea roade îţi va da. / Ascultă dară ce-a păţit Mieluţul. / Aşază-ţi păpuşica-n colţişor: / Povestea mi-o voi depăna uşor.]

Sau înainte:

Ужели не глядеть? Ужель не улыбаться?
Не то я говорю; но только всякий шаг
Вы свой должны обдумать так,
Чтоб было не к чему злословью и придраться.

[Să nu priviţi? Să nu zîmbiţi? / Nu asta spun: dar grijă-aveţi ca pasul care-l faceţi / Prilej de vorbe rele să nu dea clevetirii.]

Procedeul de mască literară apare nedisimulat în această fabulă şi, dacă ne vom referi la morala formulată de autor, vom vedea că ea nu apare ca un rezultat al poveştii, ci mai curînd îndeplineşte rolul unei completări hazlii la tonul întregii povestiri. În plus, deşi conţinutul ei este tragic, stilul şi tonul în care este relatată întreaga poveste sînt comice. Astfel, nici conţinutul poveştii, nici morala pe care o cuprinde nu determină în nici o măsură caracterul generalizării, ci, dimpotrivă, generalizarea îşi dezvăluie cu evidenţă rolul de mască.

Sau, într-o altă fabulă a sa, Krîlov spune:

Вот, милый друг, тебе сравненье и урок:
Он и для взрослого хорош и для ребенка.
Ужли вся басня тут? — ты спросишь; погоди,
Нет, это только побасенка,
А басня будет впереди,
И к ней я наперед скажу нравоученье.

Вот вижу новое в глазах твоих сомненье:
Сначала краткости, теперь уж ты
Боишься длинноты.
Что ж делать, милый друг: возьми терпенье!
Я сам того ж боюсь.
Но как же быть? Теперь я старе становлюсь!
Погода к осени дождливей,
А люди к старости болтливей.

[Deci, dragul meu, o lecţie şi-o pildă, / Folositoare e pentru om mare, aşişderi pentru tine. / Şi-asta-i fabula toată? — vei întreba; aşteaptă, / Acesta-i doar prologul, / Iar fabula urmează, / Voi spune dinainte învăţătura ei. / Surprind iar îndoiala sclipind în ochii tăi: / Întîi că-i scurtă, acuma de / Lungimea ei te temi. / Dar ce să-i faci, iubit amic: răbdare! / Şi eu mă cam feresc. / Dar, de, îmbătrînesc: Spre toamnă vremea-i mai ploioasă, / La bătrîneţe vorba-i mai sfătoasă.]

Şi aici este evident jocul cu acest procedeu literar, referirea nedisimulată la faptul că povestea fabulei reprezintă o anume convenţionalitate de stil, de ton, de punct de vedere, ceea ce se şi vede aici cît se poate de clar. Ultimul element ce trebuie respectat în construirea fabulei, potrivit teoriei lui Lessing, sau, mai exact, proprietatea poveştii pe care o cuprinde, este ca această poveste să însemne un caz individual, nu o situaţie generală. Acest ultim element, ca şi cele trei dinainte, vădeşte acelaşi caraoter dual al obiectului discutat. El va fi interpretat într-un fel în cazul fabulei poetice şi în alt fel — total diferit — în cazul celei prozaice.

Atît Lessing cît şi Potebnea cer ca povestea din fabulă să se refere neapărat la un caz individual şi particular. „Amintiţi-vă de fabula lui Nathan. Observaţi proprietatea la care mă refer: Nathan spune: «*un om*». De ce n-a putut spune «unii oameni» sau «toţi oamenii»? Dacă într-adevăr n-a putut spune aşa, în virtutea numitei proprietăţi a fabulei, aceasta demonstrează că imaginea din fabulă trebuie să aibă caracterul unicităţii“ (103, p. 28).

Potebnea arată limpede că pregetă să explice această cerinţă şi s-o motiveze, dat fiind că „aici părăsim domeniul

obiectului cercetat, adică domeniul poeziei, şi dăm de opere care poartă numele de proză“ (103, p. 28).

Cu alte cuvinte, această cerinţă îşi are cauza, după opinia lui Potebnea, în unele proprietăţi ale gîndirii noastre logice, în împrejurarea că orice generalizare pe care o facem ne duce la particularităţi cuprinse chiar în această generalizare, nu şi la particularităţi din altă sferă. Lessing nu găseşte nici el o explicaţie mai satisfăcătoare. După el, celebra pildă dată de Aristotel cu privire la alegerea magistratului, ca şi cum un stăpîn de corabie şi-ar numi cîrmaciul prin alegere, nu se deosebeşte de fabulă decît prin faptul că prezintă lucrurile ca şi cum s-ar fi petrecut aievea, noi le receptăm ca posibile, în timp ce dincoace ele dobîndesc autenticitate, avem de-a face cu un anumit stăpîn de corabie : „În asta constă esenţa lucrurilor. Cazul individual care alcătuieşte fabula trebuie prezentat ca un caz autentic. Dacă m-aş mulţumi doar cu posibilitatea lui, aş avea în faţă o pildă, o parabolă“ (151, p. 39). Deci, prin esenţa ei, fabula trebuie povestită ca un anume caz particular. „Fabula cere prezenţa unui caz autentic, pentru că acesta ne permite să desluşim mai bine şi mai clar cauzele faptelor, pentru că autenticul oferă dovezi mai vii decît posibilul“ (151, p. 43). Inconsistenţa acestei afirmaţii bate la ochi. Ea nu indică nici o deosebire fundamentală, principială între cazul individual şi cazul general, şi putem afirma fără rezerve că orice teză natural-ştiinţifică generală, povestită ca fabulă, poate oferi un material admirabil pentru formularea unei anumite teze de morală. Şi mai de neînţeles ni se pare de ce ar constitui autenticul apanajul poveştii de fabulă şi nici nu ştim dacă fabula are aici în vedere autenticul în sensul strict al cuvîntului sau nu. Dimpotrivă, pornind de la o serie de cazuri, putem demonstra fără efort că fabula îşi desemnează parcă o autenticitate proprie, deosebită, specificînd adesea că „aşa ne spune fabula“, şi că, în general, descriind autenticitatea cazului, fabula nu denotă un caracter mai realist decît povestirea.

Не помню у какой реки,
Злодеи царства водяного,
Приют имели рыбаки.

[Pe lîngă-un rîu, nu mai ştiu care, / A apelor împărăţiei lotri, / Loc de popas aveau pescarii.]

Autorul se referă frecvent la caracterul fabulos al întîmplării pe care intenţionează s-o ofere atenţiei cititorului. Adesea îl opune direct autenticului :

У сильного всегда бессильный виноват :
Тому в Истории мы тьму примеров слышим,
Но мы Истории не пишем ;
А вот о том, как в Баснях говорят...

[La cel puternic oricînd cel slab e vinovat — / Istoria ne dă exemple multe — / Dar eu istorie nu scriu, / Cît despre Fabule, vezi bine...]

Aici se stabileşte direct un raport opozitiv între istoria de fabulă şi istoria reală ; or, consideraţiile lui Lessing şi cele ale lui Potebnea conţin un incontestabil adevăr concret : anume, că în realitate fabula are de-a face întotdeauna cu cazul individual şi că acest caz este prezentat drept autentic. Lessing şi Potebnea se dovedesc însă neputincioşi cînd trebuie să explice cauzele acestui fapt. Este suficient să abordăm fabula poetică împreună cu toate particularităţile ei artistice, şi acest element sau această proprietate a ei va deveni de neînţeles pentru noi. Ne vom referi la o fabulă atribuită lui Esop, exemplul pe care îl folosesc şi autorii noştri : „Se spune că maimuţele nasc cîte doi pui, pe unul din pui mama îl iubeşte şi-l înconjoară cu toată grija, iar pe celălalt îl urăşte ; primul moare sufocat de îmbrăţişările ei, aşa că numai puiul cel neiubit ajunge la vîrsta maturităţii“. Pentru ca dintr-o relatare natural-ştiinţifică această fabulă să devină fabulă, ea trebuie povestită după cum urmează : o maimuţă a născut doi pui, dar ţinea numai la unul din ei etc. Se pune întrebarea de ce această transformare va conferi fabulei un autentic caracter de fabulă, ce element nou se introduce în fabulă prin această transformare ? Din punctul de vedere al lui Potebnea, „din această poveste cu maimuţa pentru mine rezultă direct că cele spuse despre maimuţă în general trebuie spuse despre fiecare maimuţă în parte. Nici un impuls, nici un imbold al gîndirii

nu ne îndeamnă să trecem de la maimuţă la altceva. Or, este tocmai ce ne trebuie la o fabulă“ (103, p. 31).

De fapt, povestită ca un caz individual, această fabulă ne sugerează în mod firesc analogia cu părinţii — oameni, care adesea, din exces de dragoste, îşi alintă copiii peste măsură. După părerea lui Lessing, în urma acestei transformări a cazului general într-un caz individual, parabola devine fabulă.

Să vedem dacă este într-adevăr aşa. Deci Lessing socoteşte că această transformare vizează doar gradul de claritate şi precizie a povestirii ; după părerea lui Potebnea, este o transformare de factură logică. Or, este evident că, în cazul fabulei poetice, aceeaşi proprietate — concizia şi caracterul individual al povestirii — are cu totul alt sens şi altă menire : sensul cel mai apropiat al acestei trăsături se concretizează în faptul că ea conferă întregii istorisiri poetice o cu totul altă direcţionare, altă orientare a atenţiei, garantîndu-ne posibilitatea de izolare faţă de excitanţii reali la care ne-am referit mai sus, izolare necesară pentru declanşarea reacţiei estetice. Într-adevăr, atunci cînd mi se relatează o poveste generală depre maimuţe, gîndul mi se îndreaptă în mod firesc spre realitate şi apreciez povestea sub aspectul adevărului sau neadevărului, prelucrînd-o cu ajutorul întregului aparat intelectual, prin intermediul căruia asimilez orice idee nouă. Cînd mi se povesteşte un caz cu o maimuţă, receptarea mea ia imediat o altă direcţie, izolez acest caz de orice altceva, de obicei stabilesc cu el raporturi care îngăduie declanşarea reacţiei estetice. Un alt sens, mai distanţat, al caracterului individual se concretizează, desigur, în faptul că, aşa cum am văzut, istorisirea poetică tinde în general să întărească trupul sau carnea fabulei, cum spune La Fontaine, pe seama sufletului ei şi că, prin urmare, tinde să sublinieze şi să sporească autenticitatea şi concreteţea celor descrise, deoarece numai aşa fabula îşi poate exercita asupra noastră acţiunea ei afectivă. Dar această autenticitate sau concreteţe a poveştii de fabulă nu trebuie în nici un caz confundată cu autenticitatea în sensul curent al cuvîntului. Este o autenticitate specială, pur convenţională, cum s-ar spune, autenticitatea halucinaţiei benevole, în care cititorul se plasează singur.

Capitolul VI

„OTRAVĂ FINĂ". SINTEZĂ

În ale sale stihuri
otravă fină picura.

Grăuntele de lirică, epos și dramă în fabulă. Fabulele lui Krîlov. Sinteza fabulei. Contradicția afectivă ca bază psihologică a fabulei. Catastrofa fabulei.

SĂ SINTETIZĂM cele spuse pînă acum. Examinînd rînd pe rînd elementele constitutive ale fabulei, ne-am văzut de fiece dată în situația de a respinge interpretările date acestor elemente de către teoriile anterioare. Ne-am străduit să demonstrăm că, prin esența sa psihologică și ca urmare a evoluției sale istorice, fabula s-a scindat în două genuri cu totul diferite și că toate considerațiile lui Lessing se raportează în întregime la fabula prozaică, deci obiecțiile sale împotriva fabulei poetice ne atrag de fapt atenția asupra acelor proprietăți elementare ale poeziei, pe care a început să și le aproprie fabula îndată ce a devenit gen poetic. Sînt însă doar elemente disparate, cu un sens și o semnificație pe care am încercat să le lămurim pentru fiecare în parte, în timp ce sensul lor de ansamblu rămîne deocamdată neînțeles pentru noi, ca și esența însăși a fabulei poetice. Bineînțeles, ea nu poate fi dedusă din elementele ei, de aceea se impune să trecem de la analiză la sinteză, să studiem cîteva fabule tipice și abia după aceea, luînd în considerație întregul, să elucidăm sensul părților. Ne vom întîlni din nou cu elementele dinainte, dar sensul și semnificația fiecărui element în parte vor fi determinate acum de structura fabulei în ansamblul ei.

Ca obiect de studiu ne-am ales fabulele lui Krîlov [40], capitolul de faţă fiind consacrat cercetării sintetice a acestora.

„Cioara şi Vulpea"

Vodovozov arată că, citind această fabulă, copiii în ruptul capului nu-i acceptă morala (137, pp. 72—73) :

Уж сколько раз твердили миру,
Что лесть гнусна, вредна ; но только все не впрок,
И в сердце льстец всегда отыщет уголок.

[De-atîtea ori s-a spus în lume / Că linguşirea-i ticăloasă, rea ; dar în zadar / Şi-n inimă un colţişor linguşitorul va afla oricînd uşor.]

Într-adevăr, morala aceasta, care se trage de la Esop, Fedru, La Fontaine, nu se potriveşte, în fond, cîtuşi de puţin cu povestea pe care o însoţeşte în fabula lui Krîlov. Aflăm cu mirare că, după unele informaţii, Krîlov se asimila cu această vulpe în relaţiile sale cu contele Hvostov : ascultînd îndelung şi cu atenţie versurile acestuia, le lăuda, după care, profitînd de buna dispoziţie a contelui, îi cerea bani cu împrumut (72, p. 19).

Nu are nici o importanţă dacă această informaţie corespunde sau nu adevărului. Ajunge că ea este posibilă. De unde se pune sub semnul întrebării faptul că fabula prezintă acţiunile vulpii ca rele şi ticăloase. Altfel nimănui nu i-ar trece prin minte că fabulistul Krîlov se poate compara pe sine cu vulpea. Într-adevăr, dacă citim fabula cu atenţie, vedem că arta linguşitorului este prezentată în ea atît de jucăuş şi de spiritual ; batjocura la adresa ciorii este atît de muşcătoare şi nedisimulată ; cioara, dimpotrivă, însumează atîta prostie, încît cititorul rămîne cu o impresie diametral opusă celei pe care a pregătit-o morala. [41 *] El nu poate fi de acord că linguşirea este ticăloasă şi rea, fabula îl convinge sau, mai bine zis, îl face să simtă mai curînd că cioara a primit o pedeapsă meritată, iar vulpea i-a servit o lecţie într-o manieră foarte ingenioasă. Ce anume a pricinuit această schimbare de sens ? Desigur, isto-

risirea poetică, deoarece dacă am povesti acelaşi lucru în proză, după reţeta lui Lessing, dacă n-am şti ce i-a spus vulpea ciorii, dacă autorul nu ne-ar informa că de bucurie cioara îşi pierduse răsufletul, dacă n-am şti toate acestea, aprecierea pe care sensibilitatea noastră o dă evenimentului ar fi fost şi ea diferită. Tocmai pitorescul descrierii, caracteristica personajelor, toate aceste elemente, pe care Lessing şi Potebnea le respingeau la fabulă, alcătuiesc mecanismul prin care sensibilitatea noastră, depăşind sfera aprecierii abstracte, dintr-un punct de vedere pur moral, a evenimentului povestit, se supune sugestiei poetice ce emană din tonul fiecărui vers, din fiece rimă, din caracterul fiecărui cuvînt. Schimbarea introdusă de Sumarokov, care a substituit prin cioară corbul fabuliştilor de pînă atunci, această mică schimbare contribuie la o modificare radicală a stilului, deşi nu s-ar putea susţine că substituirea de mai sus ar fi modificat în mod esenţial caracterul eroului. Ceea ce preocupă acum sensibilitatea noastră în această fabulă este caracterul evident antagonic al celor două direcţii spre care o orientează povestirea. Ne gîndim imediat că linguşirea este o mîrşăvie, că este dăunătoare, avem în faţa noastră o întruchipare maximă a linguşitorului, sîntem însă obişnuiţi că linguşesc cei învinşi, cei care depind de alţii, cei care cerşesc ceva, şi în acelaşi timp sensibilitatea noastră este orientată într-o direcţie contrară : vedem că, de fapt, vulpea nu linguşeşte, ci îşi bate joc, că este stăpînă pe situaţie şi că fiece cuvînt de linguşire pe care îl rosteşte are pentru noi o rezonanţă dublă, totodată de linguşire şi de batjocură.

Голубушка, как хороша !
Ну что за шейка, что за глазки !..
Какие перушки ! Какой носок !

[Puicuţo, tare mîndră eşti ! / Ce gît frumos, ce ochişori ! / Ce mai penaj ! Şi ce năsuc !] etc.

Fabula mizează pe acest caracter dual al percepţiei noastre, el este cel care menţine interesul şi stringenţa fabulei, şi putem afirma cu certitudine că fără el fabula şi-ar pierde tot farmecul. Toate celelalte procedee poetice, alegerea cuvintelor etc., sînt subordonate acestui scop esenţial. De aceea

nici nu ne emoţionează cuvintele vulpii aşa cum le găsim la Sumarokov :

И попугаї ничто перед тобой, душа ;
Прекраснее сто крат твои павлиньи перья

[Nici papagalul nu-ţi va sta, drăguţa mea, alături ; / Penele tale de păun sînt mai frumoase de o sută de ori] etc.

La cele de mai sus trebuie să mai adăugăm că şi dispoziţia cuvintelor şi descrierea pozei, ca şi intonaţia eroilor nu fac decît să sublinieze scopul principal al fabulei. Drept care Krîlov renunţă cu curaj la partea de încheiere, unde vulpea îi spune ciorii înainte de a fugi : „O, corbule, de-ai mai avea şi minte".

Aici, unul din aspectele batjocurii apare vădit preponderent. Lupta dintre două sentimente opuse ia sfîrşit şi fabula îşi pierde sarea, devenind plată şi fără haz. La La Fontaine aceeaşi fabulă se încheie atunci cînd vulpea, înainte de a fugi, îşi bate joc de corb şi îi spune că este un prost dacă ia în serios vorbele linguşitorilor. Corbul jură să nu mai dea pe viitor crezare linguşitorilor. Şi aici unul din sentimente înclină prea mult balanţa spre pantea sa şi fabula se pierde.

Însăşi linguşirea la care recurge vulpea este prezentată cu totul altfel decît la Krîlov : „Cît eşti de minunat. Îmi pari atît de frumos". Şi, redînd vorbele vulpii, La Fontaine scrie : „Vulpea spune cam următoarele". Toate acestea lipsesc fabula într-o asemenea măsură de acea contradicţie afectivă, care reprezintă baza efectului său, încît ea încetează să mai existe ca operă poetică.

„Lupul şi Mielul"

Am arătat înainte că, încă de la primele rînduri, Krîlov îşi înscrie fabula într-un raport de opoziţie cu povestea adevărată. Astfel, morala sa nu corespunde cîtuşi de puţin cu cea notată în primul vers : „La cel puternic oricînd cel slab e vinovat".

L-am citat mai sus pe Lessing, care arată că, în cazul unei astfel de morale, devine, de fapt, inutilă partea ei esențială — acuzarea lupului. Nici aici nu e greu să observăm că fabula se desfăşoară în două direcţii. Dacă scopul urmărit ar fi fost într-adevăr să demonstreze doar că cei puternici îi oprimă adesea pe cei slabi, ar fi fost destul să se relateze o simplă întîmplare cu un lup care a sfîşiat un miel. Probabil că sensul poveştii este în învinuirile false pe care le rostește lupul. Într-adevăr, fabula evoluează pe două planuri : un plan al disputei juridice, în care lupta înclină mereu în favoarea mielului. Rînd pe rînd, mielul parează cu o forţă crescîndă toate acuzaţiile lupului ; parcă bate de fiece dată cartea cu care joacă adversarul. Şi, în sfîrşit, cînd ajunge la punctul suprem al nevinovăţiei sale, lupul nu mai are nici un fel de argumente, el este definitiv învins în dispută şi mielul triumfă.

Paralel, însă, lupta se desfăşoară şi într-un alt plan : noi nu uităm o clipă că lupul vrea să-l sfîşie pe miel, înţelegem că toate acuzaţiile sînt simple șicane, şi acelaşi joc are pentru noi şi un curs invers. Cu fiece nou argument al său, lupul îşi intensifică ofensiva împotriva mielului, şi fiece nou răspuns al mielului, aducînd noi dovezi ale nevinovăţiei sale, îl apropie de moarte. Iar în momentul culminant, cînd lupul nu mai are nici un argument, cele două fire se întîlnesc — şi momentul victoriei într-un plan echivalează cu momentul înfrîngerii în celălalt [42]. Avem deci din nou un sistem de elemente desfăşurat pe două planuri, în aşa fel încît unul din ele exercită asupra sensibilităţii noastre o acţiune contrară celei exercitate de celălalt plan. Tot timpul fabula parcă ațîță sensibilitatea noastră, fiece nou argument al mielului ne dă impresia că momentul fatal a fost îndepărtat, cînd de fapt el se apropie. Avem conştiinţa simultană a celor două aspecte, le simţim pe amîndouă în acelaşi timp, şi această contradicţie afectivă constituie tot mecanismul care stă la baza elaborării fabulei. În momentul cînd mielul respinge definitiv toate argumentele lupului, cînd s-ar părea că a scăpat definitiv de pericol, în acelaşi moment moartea lui ne apare clar înaintea ochilor.

În sprijinul celor de mai sus putem recurge la oricare din exemplele citate de autor. Cît de maiestuoase sînt, de pildă,

cuvintele mielului la adresa lupului :

«Когда светлейший Волк позволит,
Осмелюсь я донесть, что ниже по ручью
От Светлости его шагов я на сто пью ;
И гневаться напрасно он изволит...»

[„Prealuminatul lup cînd îmi va-ngădui / Voi îndrăzni să-i spun că mai în jos pe rîu / Cam la vreo paşi o sută de Înălţimea-sa eu beau / Şi că degeaba a binevoit să se mînie.]

Distanţa dintre insignifianţa mielului şi atotputernicia lupului este demonstrată aici cu mare putere de convingere afectivă ; în continuare, fiece argument al lupului devine tot mai pătruns de mînie, iar al mielului — tot mai plin de demnitate, şi mica dramă, provocînd simultan sentimente polare, grăbind către sfîrşit şi frînîndu-şi fiece pas, mizează tot timpul pe această contradicţie afectivă.

„Piţigoiul“

Povestea are la bază aceeaşi fabulă ca şi Turuhtan, pe care am întîlnit-o la Potebnea. Ne amintim că Potebnea s-a referit la caracterul contradictoriu al acestei fabule, care exprimă simultam două idei opuse : prima — că oamenii nevolnici nu trebuie să lupte împotriva forţelor naturii, şi a doua — că oamenii nevolnici izbutesc uneori să biruie forţele naturii. Kirpicinikov a realizat analiza comparativă a celor două fabule (73, p. 194). Urme ale contradicţiei semnalate s-au menţinut şi în fabula lui Krîlov : caracterul hiperbolic şi inexactitatea acestei poveşti ar putea oferi multor critici prilejul să vorbească despre neverosimilitatea şi nefirescul admise de Krîlov în subiectul fabulei. Într-adevăr, ea nu consună deloc cu morala care o încheie :

Примолвить к речи здесь годится,
Но ничьего не трогая лица :
Что делом, не сведя конца,
Не надобно хвалиться.

[Fiindcă veni vorba, se cuvine, cred, a spune — / Dar fără a viza persoane-anume — / Să nu ne lăudăm cu-o treabă / Ce n-a fost încă terminată.]

Evident, fabula nu duce la această concluzie. Piţigoiul s-a apucat de o treabă pe care, departe de a o duce la bun sfîrşit, n-a fost în stare nici măcar s-o înceapă. Şi este limpede că sensul acestei imagini — piţigoiul vrea să dea foc mării — nu stă în faptul că piţigoiul s-a lăudat, fără să ducă treaba la bun sfîrşit, ci în grandioasa imposibilitate a întreprinderii pe care şi-a propus-o.

Ideea apare limpede într-o variantă la un vers, care ulterior n-a fost inclusă în fabulă :

Как басню эту толковать? —
Не худо выше сил нам дел не затевать...

[Cum să-nţelegem dară? — / Să nu ne apucăm de treburi peste puteri...] etc.

Prin urmare, este vorba într-adevăr de o întreprindere irealizabilă şi, dacă ne gîndim la povestea propriu-zisă, vedem că stringenţa fabulei este determinată anume de împrejurarea că, pe de o parte, se subliniază neobişnuita realitate a întreprinderii iniţiate, iar pe de altă parte, cititorul este pregătit tot timpul că această întreprindere este de două ori imposibilă. Înseşi cuvintele „să dea foc mării" sînt un indiciu al contradicţiei interne pe care o cuprinde fabula. Şi aceste cuvinte absurde, în ciuda absurdităţii lor, Krîlov le realizează obligîndu-l pe spectator să le simtă drept reale în aşteptarea minunii.

Priviţi acum cu atenţie cum descrie Krîlov reacţia animalelor care, aparent, nu au nici o legătură cu fabula.

Летят стадами птицы;
А звери из лесов сбегаются смотреть,
Как будет Океан и жарко ли гореть.
И даже, говорят, на слух молвы крылатой,
Охотники таскаться по пирам
Из первых с ложками явились к берегам,
Чтоб похлебать ухи такой богатой,

Какой-де откупщик и самый тароватый
Не давывал секретарям.
Толпятся: чуду всяк заранее дивится,
Молчит и, на море глаза уставя, ждет;
Лишь изредка иной шепнет:
«Вот закипит, вот тотчас загорится!»
Не тут-то: море не горит.
Кипит ли хоть? И не кипит...

[În stoluri păsările vin; / Iar fiarele din codru se-adună-n goană ca să vadă / Cum foc va lua Oceanul şi dacă vîlvătaia va fi mare. / Ba chiar se spune, c-auzind această veste, / Amatorii de ospeţe / Se-adunară la ţărm printre primii, înarmaţi cu linguri, / Să se-nfrupte dintr-o ciorbă-aşa de grasă, / Cum nici chiar otkupciul nu-şi tratase secretarii. / Se-mbulzesc: de aşa minune toţi se minunează dinainte, / Tac şi aşteaptă, cu ochii aţintiţi spre mare; / Cînd şi cînd se-aude cîte-o şoaptă: „Acuşi dă-n clocot, acuşi se va aprinde!“ / Dar nici vorbă: marea nu se-aprinde, / Barem dă-n clocot? Nici atît...]

Din descrieri rezultă limpede că în această fabulă Krîlov şi-a propus să realizeze o absurditate, dar a prezentat-o în aşa fel, încît s-ar părea că-i vorba de o acţiune cît se poate de firească şi de uzuală. Descrierea şi întreprinderea se află din nou într-o neconcordanţă, într-o totală lipsă de armonie, trezind în noi o atitudine polară faţă de cele, care se încheie cu un rezultat uimitor. Un paratrăsnet nevăzut îndepărtează de la piţigoi fulgerul ironiei noastre, abătîndu-l — asupra cui oare? — bineînţeles asupra tuturor animalelor care-şi şopteau unul altuia: „Acuşi dă-n clocot, acuşi se va aprinde“ şi care au asaltat ţărmul fără a uita să-şi aducă şi cîte o lingură. Lucrul acesta reiese limpede din versurile finale, în care autorul declară cu toată seriozitatea:

Наделела Синица славы,
А море не зажгла.

[Stîrnit-a piţigoiul mare zarvă, / Dar marea n-a aprins-o.]

Avem impresia că autorul trebuie să ne aducă la cunoştinţă că isprava pusă la cale de piţigoi a eşuat — atît de

serios este tratat totul în versurile anterioare. Şi, desigur, obiectul acestei fabule îl constituie „măreţele intenţii", nicidecum modesta regulă : să nu ne lăudăm cu-o treabă ce n-a fost încă terminată.

„Doi Porumbei"

Această bucată ne poate oferi un exemplu ce confirmă opinia după care fabula cumulează în germene cele mai diferite genuri. Este una dintre puţinele fabule scrise cu deosebită simpatie pentru cei la care se referă ; în locul sarcasmului clasic, care însoţeşte în mod obişnuit concluzia moralizatoare, această fabulă îşi hrăneşte morala din seva unui sentiment duios de milă, compasiune şi tristeţe. Modul în care e construită povestirea îi oferă autorului prilejul de a miza neîntrerupt pe sentimentul de simpatie al cititorului faţă de peripeţiile porumbelului — în fond, este singura poveste de dragoste redată în fabulă. Este suficient să citim această fabulă pentru a vedea că ea reproduce povestea în cel mai autentic stil de roman sentimental sau de povestire privind despărţirea a două inimi care se iubesc.

Хоть подожди весны лететь в такую даль :
Уж я тебя тогда удерживать не буду.
Теперь еще и корм и скуден так и мал ;
Да, чу ! и ворон прокричал :
Ведь это, верно, к худу.

[Măcar aşteaptă primăvara de vrei să zbori aşa departe : / Atunci să te reţin nu voi mai încerca. / Acum şi hrana e puţină şi săracă ; / Auzi ! a cîrîit şi corbul : / Semn rău e, fără doar şi poate.]

Este explicabil, deci, că această fabulă, aşa cum arată cercetătorii, a fost preluată de La Fantaine dintr-o poveste veche, unde vizirul o spune împăratului atunci cînd acesta îşi exprimă intenţia de a porni într-o lungă călătorie în căutarea unor comori, a căror existenţă îi fusese dezvăluită în vis. Aşadar, baza romantică şi sentimentală a fabulei se conturează

foarte clar, ceea ce ne arată că germenele romanului sentimental încolţeşte din ea. Aşa sînt, de exemplu, primele rînduri :

Где видишь одного, другой уж, верно, там ;
И радость и печаль — все было пополам.
Не видели они, как время пролетало ;
Бывало грустно им, а скучно не бывало.
Ну, кажется, куда б хотеть
Или от милой, иль от друга ?

[Unde îl vezi pe unul, acolo e şi celălalt, desigur ; / Tristeţi şi bucurii le-au împărţit în doi. / Nici nu băgau de seamă cum timpu-n zbor trecea ; / Ştiut-au ce-i aleanul, dar nu şi plictiseala. / Ai zice : cum să pleci, / Lăsînd în părăsire iubita ori iubitul ?]

Un adevărat început de nuvelă sentimentală în versuri ! Jukovski are perfectă dreptate să afirme că aceste versuri „sînt agreabile prin naivitatea cu care exprimă sentimente de duioşie“ (72, p. 56).

Nu găsim aici nimic specific fabulei, ceea ce îl îndreptăţeşte pe Jukovski să citeze versul „sub el ca un ocean se-ntinde stepa-albastră“ * drept model de reprezentare pitorească a furtunii, adică o reprezentare care, după opinia lui Lessing, ar fi dăunătoare şi cu totul de prisos într-o fabulă.

„Libelula şi Furnica“ **

În general, semnalează acelaşi Vodovozov, copiii declară că morala furnicii este mult prea aspră şi lipsită de farmec, şi-şi revarsă toată simpatia asupra libelulei, care a ştiut să se veselească şi să-şi petreacă timpul cu graţie, chiar dacă totul n-a durat decît o vară ; furnica, în schimb, li se pare respingătoare şi prozaică. Poate că aprecierea copiilor nici nu este chiar atît de greşită. Într-adevăr, dacă autorul socoteşte că

---

* În original : „под ним, как океан, синеет степь кругом“.

** Titlul fabulei în original : *Стрекоза и муравей* (în limba rusă, libelula — стрекоза — semnifică o fiinţă zglobie şi lipsită de griji.

forţa fabulei stă în morala furnicii, atunci de ce întreaga fabulă este axată pe descrierea libelulei şi a vieţii pe care o duce, în timp ce descrierea vieţii înţelepte a furnicii lipseşte cu totul din fabulă ? Poate că şi aici sensibilitatea copiilor a reacţionat la structura fabulei — copiii au simţit perfect că adevărata eroină a întregii povestioare este tocmai libelula, nicidecum furnica. Ni se pare destul de convingător chiar faptul că şi Krîlov, care nu şi-a trădat aproape niciodată iambul, trece aici deodată la metru trohaic, ce corespunde, fără doar şi poate, cerinţelor ridicate de zugrăvirea libelulei, nu a furnicii. „Datorită acestui metru trohaic, spune Grigoriev, ai impresia că pînă şi versurile s-au pornit să salte, zugrăvind-o astfel de minune pe libelula cea zglobie" (105, p. 131). Şi aici întreaga forţă a fabulei rezidă în contrastul ei fundamental : imagini ale vieţii pline de veselie şi fără griji de odinioară se interferează cu imagini oglindind nenorocirile libelulei în clipa de faţă. Am putea spune, ca şi înainte, că receptăm fabula în două planuri, că libelula se întoarce mereu spre noi ba cu o faţă a ei, ba cu cealaltă, şi că saltul de la grea întristare la o molcomă zburdălnicie se face aici atît de uşor, încît fabula are putinţa să dezvolte contradicţia afectivă care se află la baza ei. Se poate demonstra că intensificarea unei imagini atrage imediat şi intensificarea imaginii opuse. Fiece întrebare a furnicii, amintind de dezastrul din momentul de faţă, se interferează cu relatarea entuziastă, orientată într-un sens opus, a libelulei, iar furnica nu-şi justifică prezenţa decît ca factor necesar pentru a duce această dualitate la apogeu şi a o transforma într-o admirabilă ambiguitate.

«А так ты...» (Furnica se pregăteşte să-i dea libelulei lovitura de graţie).
«Я без души
Лето целое все пела» (Libelula răspunde în doi peri, urmărită de amintirea verii).
«Ты все пела ? это дело :
Так поди же, попляши !»

[„A, deci tu..." / „Vara toată / Am dus-o într-o cîntare." / „Într-o cîntare, zici ? prea bine : / Du-te, dară, de mai joacă !"]

Ambiguitatea îşi atinge aici apogeul în cuvîntul *попляши* [mai joacă], care se referă simultan la cele două imagini,

unind într-un singur sunet întreaga ambiguitate, precum şi cele două planuri ale evoluţiei fabulei : pe de o parte, acest cuvînt, ţinînd prin sensul său direct de „într-o cîntare, zici ?“, reprezintă un plan, pe de altă parte, prin valoarea sa semantică, „попляши“ în loc de „погибни“ [mori], semnifică dezvăluirea deplină a celui de al doilea plan — dezastrul final. Şi aceste două planuri afective, unite cu o forţă de geniu într-un singur cuvînt, cînd în contextul dat acest cuvînt înseamnă pentru noi „să mori“ şi totodată „să te zbengui“, formează adevărata esenţă a fabulei.

„Măgarul şi Privighetoarea“

În această fabulă, Krîlov descrie atît de pitoresc şi de minuţios viersul privighetorii, încît mulţi critici apreciază că este o descriere perfectă, care depăşeşte tot ce s-a creat pînă acum în poezia rusă. Potebnea este pe deplin îndreptăţit s-o citeze ca dovadă optimă a ceea ce reprezintă în fond procedeele aşa-numitei şcoli noi, promovate de La Fontaine şi de Krîlov. Caracterizarea amănunţită a personajelor, descrierea actelor propriu-zise etc. — iată elementele care constituie, după părerea lui Potebnea, neajunsul fabulei poetice şi care alcătuiesc, de fapt, însăşi esenţa ei. „Astfel de fantezii, spune M. Lobanov, nu se înfiripă decît în mintea unor oameni cum a fost Krîlov. Un farmec deplin, s-ar zice că nici nu mai ai ce adăuga ; însă poetul nostru a fost pictor“ (72, p. 82). Se înţelege de la sine că, din cauza acestei descrieri atît de amănunţite, morala, de fapt adăpostită maliţios în spatele interpretării tradiţionale a fabulei, care pare să nu aibă alt scop decît să evidenţieze prostia măgarului, a trecut în mod firesc pe planul al doilea. Dar dacă fabula n-ar fi avut într-adevăr alt scop, la ce bun această descriere amănunţită a cîntului privighetorii ; oare fabula n-ar fi cîştigat în expresivitate dacă fabulistul ne-ar fi povestit pur şi simplu că măgarul, după ce a ascultat-o, a rămas nemulţumit de felul cum cîntă privighetoarea ? Or, Krîlov găseşte cu cale să descrie în amănunt cum cîntă privighetoarea, ne face să asistăm parcă în gînd la această scenă, cum

spune Jukovski, nu se mulţumeşte să ne sugereze cît de frumos a cîntat privighetoarea, ci ne face să înţelegem într-un anume ton emoţional viersul dulce şi duios al păsării. Cîntul privighetorii este anume prezentat ca o melodie duioasă şi meşteşugită, descrierea respectă perfect tonalitatea unei pastorale sentimentale, şi totul este redat într-o gamă de duioşie dulceagă, care exacerbează pînă la extrem voluptatea şi beatitudinea ce emană din această scenă idilică. Într-adevăr, cînd citim că, vrăjite de cîntul privighetorii, „cirezile aţipiră", ne uimeşte otrava fină pe care Krîlov o introduce cu măiestrie în descrierea acestui duios fluier : viers dulce, mlădieri line, triluri răscolitoare. Este interesant de semnalat că pînă şi criticii vremii reprobau versurile în care Krîlov vorbeşte despre păstor şi păstoriţă. Galahov scria că prin această descriere, care redă cîntecul privighetorii, „Krîlov a stricat tot tabloul şi impresia pe care o produce". Cît despre versurile de mai jos :

Чуть-чуть дыша, пастух им любовался
И только иногда,
Внимая Соловью, пастушке улыбался, —

[Vrăjit de cînt, ciobanu-îl asculta / Şi doar din cînd în cînd / Privea zîmbind spre păstoriţă]

notează : „Dacă primele patru versuri le putem accepta ca ornament, deşi el conferă glasului privighetorii o semnificaţie mitică, ultimele trei îl smulg într-un mod neplăcut pe cititor din mediul rusesc, mutîndu-l în lumea pastorală a lui Fontenelle şi a Doamnei Deshoulières" (72, p. 83). Afirmaţie la care, desigur, nu putem să nu subscriem.

Într-adevăr, criticul a izbutit aici să descopere semnificaţia autentică a tabloului. El este îndreptăţit să afirme că fabulistul a zugrăvit o pastorală dulceagă la maximum şi, prin urmare, comparaţia ce urmează, dintre privighetoare şi cocoş, ne apare ca o disonanţă foarte pronunţată, care dă buzna în acest tablou siropos, iar nicidecum ca o dovadă a ignoranţei măgarului. Stoiunin, în genere adept al interpretării tradiţionale a acestei fabule, face totuşi o remarcă foarte pertinentă : „Cocoşul a fost ales aici pentru a înfăţişa, fără vorbe de prisos, gus-

tul măgarului : oare poate fi contrast mai mare decît între cîntecul privighetorii şi strigătul cocoşului ?

De fapt, această reprezentare concentrează ironia scriitorului“ (105, p. 83).

Într-adevăr, chiar şi o analiză sumară dezvăluie ideea elementară că, în fabula sa, Krîlov a urmărit ceva incomparabil mai mare decît simpla descoperire a ignoranţei măgarului. Ajunge să privim cu atenţie cît de funciar deosebit devine întreg tabloul atunci cînd sub masca vorbelor de aprobare rostite de măgar este amintit deodată cocoşul. Stoiunin are dreptate cînd afirmă că sensul comparaţiei cu cocoşul vizează formidabilul contrast la care se referă şi pe care nimic nu-l poate întrece. Într-adevăr, observăm în această fabulă cele două planuri afective pe care le-am găsit şi în toate celelalte fabule. Avem în faţa noastră o pastorală, într-o desfăşurare continuă, largă şi detaliată. Abia la sfîrşit întoarcem tabloul şi îl luminăm dintr-un unghi opus. Impresia care se creează este cam aceeaşi pe care am avea-o dacă într-adevăr am auzi dintr-o dată ţipătul strident şi ascuţit al cocoşului pătrunzînd brusc în acel tablou idilic ; or, nu e greu de văzut că planul al doilea s-a retras numai momentan din cîmpul atenţiei noastre, dar că el a fost pregătit încă de la început prin apelativele augmentative cu totul nepotrivite, pe care i le adresează privighetorii „дружище“, „великий мастерище“ [„amice“, „meşter mare“], ca şi prin însăşi întrebarea măgarului : „Велико ль, подлинно, твое уменье?“ [„Măiestria ta e mare într-adevăr ?“]. Acest al doilea plan cu muzica lui rudimentară şi stridentă creează imediat un raport de opoziţie cu cîntecul festiv şi dulceag al privighetorii, numai că pentru moment răseşte cîmpul atenţiei noastre spre a apărea din nou, ca o bombă incendiară, în încheiere. Nu putem pierde din vedere faptul că şi cîntecul privighetorii este prezentat într-o manieră foarte exagerată, ca şi răspunsurile măgarului, care nu denotă doar neînţelegerea măiestriei privighetorii, ci sub masca celei mai perfecte înţelegeri, deci întărind din nou planul pastoral al fabulei în versurile finale, îl întrerupe brusc prin interferarea unui plan antipodic.

Dacă cercetăm poetica privighetorii şi a cocoşului şi utilizarea acestor imagini în literatura universală, vom vedea că ele sînt destul de des contrapuse una alteia şi că această contrapunere cuprinde sarea lucrării, în timp ce măgarul nu este decît o figură funcţională, care, sub masca prostiei, trebuie să rostească nişte consideraţii necesare autorului. Să amintim doar faptul că o lucrare de ţinută artistică superioară, ca povestirea cu lepădarea lui Petru din Evanghelie, pomeneşte de cîntatul cocoşului, că tragedia înaltă nu pregeta să introducă strigătul cocoşului în cele mai viguroase scene ale sale, de exemplu în *Hamlet*. Din punct de vedere stilistic, ar fi de neconceput ca în episodul din Evanghelie şi în scena din *Hamlet* să se audă deodată un glas de privighetoare, în timp ce ţipătul cocoşului, dimpotrivă, este la locul lui [43], deoarece prin efectul său emoţional se înscrie deplin în planul evenimentelor înfăţişate şi a tonusului lor obiectiv.

Merită să mai amintim o încercare recentă în limba rusă de a confrunta cele două imagini în poemul lui Blok *Grădina cu privighetori* *, unde fericirea în dragoste poartă semnul privighetorii, în timp ce viaţa cu luciditatea ei aspră şi brutală este marcată de imaginea măgarului ; desigur, nu intră în intenţia noastră să facem o comparaţie între fabulele lui Krîlov şi poemul lui Blok, vrem numai să subliniem că sensul adevărat al acestei fabule nu-l constituie, bineînţeles, zugrăvirea aprecierii adjudecate de un ignorant, ci lupta şi confruntarea dintre cele două planuri antitetice în care evoluează fabula, dezvoltarea şi creşterea fiecăruia din aceste planuri marcînd în acelaşi timp mărirea efectului produs de celălalt plan. Cu cît mai complex şi mai melodios ne apare cîntecul privighetorii, cu atît mai strident şi mai ascuţit se-aude ţipînd cocoşul amintit în final.

Şi această fabulă se bazează pe o contradicţie afectivă, numai că modalitatea ei de evoluţie şi flacăra ei finală sînt prezentate în forme întrucîtva diferite.

---

* În original, *Соловьиный сад*.

„Fiertura lui Demian"

Această fabulă merită să fie amintită ca model de comism pur, cultivat cu atîta plăcere de către fabulist. Totuşi şi aici, ca şi în toate celelalte, ni se dezvăluie limpede şi indubitabil aceeaşi structură psihologică. Şi aici acţiunea se desfăşoară pe două planuri : într-un acces de stranie ospitalitate, vestitul Demian este tot mai atent cu oaspetele, dar cititorul vede cum fiece nouă farfurie oferită de gazdă sporeşte chinul oaspetelui ; tortura aceasta creşte şi i se dezvăluie cititorului în măsura în care creşte şi ospitalitatea ; aşa că replica sa poartă două semnificaţii psihologice antipodice şi înseamnă simultan două lucruri diametral opuse. Fiecare invitaţie „mai ia o dată" reprezintă manifestarea unei bunătăţi hiperbolice şi patetice, şi totodată a unui supliciu la fel de patetic. Şi numai excepţionala contopire şi împletire a celor două motive ca şi transformarea — petrecută sub ochii cititorului — a bunătăţii într-o modalitate de tortură, generează comismul dens, care alcătuieşte adevărata esenţă a fabulei. În concluzie, cînd mosafirul o ia la goană, cele două planuri se contopesc iar, pentru a sublinia cu maximă pregnanţă absurditatea şi contrarietatea ambelor motive care au format ţesătura fabulei.

„Caftanul lui Trişka"

Şi aceasta e una din fabulele de care s-a plîns Vodovozov. El a arătat că este imposibil să-i convingi pe copii cum că autorul a intenţionat să-i zugrăvească aici pe moşierii şi stăpînii nepricepuţi, aflaţi la ananghie : pentru copii, dimpotrivă, Trişka apare ca un erou, un croitor îndemînatic din basme, de care belelele se ţin lanţ şi care ştie să se descurce de fiece dată cu multă ingeniozitate şi inventivitate (137, p. 74). Cele două planuri ale fabulei, obiectul permanent al referirilor noastre, se arată aici foarte simplu şi limpede, întrucît sînt împlîntate chiar în tema povestirii. Orice petic pe care îl pune Trişka înseamnă în acelaşi timp o nouă ruptură şi, deci, odată cu fiecare petic, creşte proporţional şi ruptura. Se obţine o alter-

nare într-adevăr fabuloasă între peticirea şi îmbucătăţirea caftanului. Sub ochii noştri caftanul suferă două operaţii diametral opuse, antipodice ca semnificaţie şi contopite indisolubil între ele. Trişka pune mîneci noi ; dar pentru aceasta taie caftanul din poale, aşa că pe noi ne bucură această nouă dovadă de ingeniozitate şi, în acelaşi timp, ne mîhneşte năpasta care a dat din nou peste Trişka.

Scena finală uneşte şi aici cele două planuri, subliniind absurditatea şi neconectabilitatea lor, şi realizînd, în pofida contrarietăţii, o aparentă congruenţă : „Şi-i vesel omul, chit că-al său caftan în poale e mai scurt ca un mintean“.

Astfel aflăm deodată că, în cele din urmă, Trişka şi-a reparat caftanul, dar în acelaşi timp l-a şi stricat definitiv — şi că, deci, amîndouă operaţiile au fost încheiate.

„Focul şi Diamantul“

În această fabulă Krîlov contrapune strălucirea distrugătoare a focului strălucirii utile a diamantului, şi sensul fabulei, conceput, desigur, întru gloria virtuţii, se referă la atributele pozitive ale unei străluciri liniştite şi fără nocivitate. Totuşi comentariile pe marginea fabulei conţin informaţii care trezesc îndoielile psihologului. „Se ştie că lui Krîlov îi plăceau focurile mistuitoare, de aceea le zugrăveşte cu o deosebită forţă.“ „Amintim aici că incendiile îi ofereau lui Krîlov delectarea celui mai interesant spectacol. Nu lăsa să-i scape nici unul de proporţii mai mari şi a păstrat despre fiecare cele mai vii amintiri.“ „Nu încape îndoială, remarcă Pletnev, că acestei trăsături curioase a temperamentului său i se datoreşte şi faptul că în fabulele sale toate descrierile de incendii sînt atît de exacte, originale şi frumoase“ (72, p. 139).

Deci lui Krîlov îi plăcea spectacolul oferit de flăcările mistuitoare ale focului şi pasiunea lui personală se înscrie într-un raport de contradicţie cu sensul general pe care îl conferă fabulei sale. Este o împrejurare care, fără a mai apela şi la alte elemente, ne poate sugera ideea că sensul fabulei şi-a găsit aici o expresie căreia nu-i lipseşte o oarecare maliţie şi

că, dincolo de acest sens fundamental, se ascunde poate un altul, care îl anihilează pe cel dintîi. Într-adevăr, o privire atentă ne va arăta că focul este descris în întreaga lui măreţie şi că toate consideraţiile ulterioare ale diamantului nu pot umbri cîtuşi de puţin coloritul sentimentului de încîntare ce-i este propriu. Este remarcabil şi faptul că fabula îşi desfăşoară acţiunea sub formă de dispută şi competiţie între foc şi diamant.

«Как ты, со всей своей игрой, —
Сказал Огонь, — ничтожен предо мной!..»

[„Cu toată strălucirea ta, / Cît de mărunt eşti lîngă mine", spuse Focul.]

Şi atunci cînd diamantul îi spune focului :

«...И чем ты яростней пылаешь,
Тем ближе, может быть, к концу», —

[„Cu cît mai aprig vîlvătaia ţi-o înalţi, / cu atît mai aproape, poate, ţi-e sfîrşitul]

el exprimă un sens care, depăşind cadrul acestei fabule individuale, este propriu pentru orice fabulă unde acţiunea se desfăşoară simultan în două direcţii opuse : cu cît mai aprig arde vîlvătaia unui plan al fabulei, cu atît mai apropiat îi este sfîrşitul, cu atît mai mult se apropie clipa cînd celălalt plan va intra în drepturile sale.

„Boleşniţa"

În această admirabilă fabulă, Krîlov s-a apropiat de nivelul poemului, iar aprecierea lui Jukovski cu privire la tabloul molimei poate fi extinsă asupra întregii fabule. „Iată o admirabilă descriere a boleşniţei... Krîlov a preluat de la La Fontaine arta de a intercala în povestirea simplă şi uşoară tablouri de autentică poezie.

Смерть рыщет по полям, по рвам, по высям гор;
Везде разметаны ее свирепства жертвы, —

[Moartea cutreieră cîmpii, viroage, culmi de munte ; / Tot locu-i plin de victimele ei]

sînt două versuri care ar fi putut să figureze cu succes în orice descriere de molimă dintr-un poem epic" (70, p. 513).

Într-adevăr, fabula se ridică aici la înălţimea unui poem epic. Sensul adevărat ni-l dezvăluie tablourile profund serioase care se desfăşoară în cadrul ei şi n-ar fi greu să demonstrăm că fabula aceasta, un mic poem şi ca dimensiune, avînd doar o mică strună moralizatoare, adăugată evident ca final, nu-şi epuizează sensul odată cu morala :

И в людях, также говорят !
Кто посмирней, так тот и виноват.

[Şi printre-oameni e la fel, se spune ! / De vină este cel ce-i mai smerit].

Cele două planuri ale fabulei prezintă o factură psihologică complexă : primul tablou cuprinde imaginea morţii bîntuind nestingherită, ceea ce creează fundalul apăsător şi profund tragic al evenimentelor care urmează : fiarele încep să se căiască, vorbele leului trădează tot timpul iezuitul făţarnic şi ipocrit, şi tot ce spun fiarele se înscrie în planul minimalizării ipocrite a propriilor lor păcate, deosebit de grave din punct de vedere obiectiv. De exemplu :

«...Притом же, наш отец !
Поверь, что это честь большая для овец,
Когда ты их изволишь кушать...»

/ „...Şi-n plus, mărit părinte, / E-o mare cinste pentru oi / Cînd tu binevoieşti a le mînca..."

Sau căinţa leului :

«...Покаемся, мои друзья !
Ох, признаюсь — хоть это мне и больно, —
Не прав и я !
Овечек бедненьких — за что ? — совсем безвинно
Дирал бесчинно ;

[Moartea cutreieră cîmpii, viroage, culmi de munte ; / Tot locu-i plin de victimele ei]

sînt două versuri care ar fi putut să figureze cu succes în orice descriere de molimă dintr-un poem epic" (70, p. 513).

Într-adevăr, fabula se ridică aici la înălţimea unui poem epic. Sensul adevărat ni-l dezvăluie tablourile profund serioase care se desfăşoară în cadrul ei şi n-ar fi greu să demonstrăm că fabula aceasta, un mic poem şi ca dimensiune, avînd doar o mică strună moralizatoare, adăugată evident ca final, nu-şi epuizează sensul odată cu morala :

И в людях, также говорят!
Кто посмирней, так тот и виноват.

[Şi printre-oameni e la fel, se spune ! / De vină este cel ce-i mai smerit].

Cele două planuri ale fabulei prezintă o factură psihologică complexă : primul tablou cuprinde imaginea morţii bîntuind nestingherită, ceea ce creează fundalul apăsător şi profund tragic al evenimentelor care urmează : fiarele încep să se căiască, vorbele leului trădează tot timpul iezuitul făţarnic şi ipocrit, şi tot ce spun fiarele se înscrie în planul minimalizării ipocrite a propriilor lor păcate, deosebit de grave din punct de vedere obiectiv. De exemplu :

«...Притом же, наш отец!
Поверь, что это честь большая для овец,
Когда ты их изволишь кушать...»

/ „...Şi-n plus, mărit părinte, / E-o mare cinste pentru oi / Cînd tu binevoieşti a le mînca..."

Sau căinţa leului :

«...Покаемся, мои друзья!
Ох, признаюсь — хоть это мне и больно, —
Не прав и я!
Овечек бедненьких — за что? — совсем безвинно
Дирал бесчинно;

А иногда — кто без греха? —
Случалось, драл и пастуха...»

[„...Să ne căim, prieteni! Vai, recunosc — deşi mă doare — / Nu sînt nici eu fără prihană! / Pe bietele mioare, nevinovate — pentru ce? — fără de vină / Adesea le-am măcelărit; / Iar uneori — cine-i fără păcat? — Mîncam şi pe cioban].

Aici apare evident contrastul dintre gravitatea păcatului şi aceste intercalări şi justificări ipocrite şi minimalizatoare pe fundalul unei căinţe făţarnice. Planul opus al fabulei se manifestă prin admirabilul discurs al boului, care în genul său nu are egal în poezia rusă. În discursul său:

Смиренный Вол им так мычит: «И мы
Грешны. Тому лет пять, когда зимой кормы
Нам были худы,
На грех меня лукавый натолкнул:
Ни от кого себе найти не могши ссуды,
Из стога у попа я клок сенца стянул».

[Smerit mugi şi boul: „Avem şi noi păcate. / Cu ani vreo cinci în urmă,-n iarnă, / Cînd hrană nu aveam, / Impinsu-ne-a la rele necuratul: / Neizbutind de nicăieri să aflu-un împrumut, / O gură de fîn am tras din claia popii“.]) *

Acest „и мы грешны“ [„avem şi noi păcate“] constituie, desigur, o strălucită contrarietate la tot ce a fost înainte. Dacă pînă atunci păcate capitale au fost prezentate într-o montură de autojustificare, acum o culpă de nimic este dată într-o atît de patetică montură de autoacuzare, încît cititorul are senzaţia că şi sufletul boului se dezgoleşte în faţa noastră odată cu aceste mugete grave şi prelungi.

---

* Tudor Arghezi realizează aici o versiune mai liberă:

Cînd se ivi şi boul, codindu-se smerit,
Se spovedi de-aşijderi c-ar fi păcătuit,
Pe-o secetă, pe vremuri, care usca şi plopii,
A prins, trecînd, o gură de fîn din claia popii...

În manualele noastre şcolare s-a încetăţenit demult uzanţa de a cita aceste versuri, afirmînd că fabulistul realizează în ele o onomatopee de-a dreptul miraculoasă ; desigur, însă, nu onomatopeea, ci cu totul altceva a constituit în cazul de faţă obiectivul urmărit de Krîlov. Că fabula îşi concentrează, într-adevăr, tot sensul în această contrapunere a celor două planuri, considerate cu toată seriozitatea şi determinate să evolueze în cadrul acestei dependenţe invers proporţionale, pe care am întîlnit-o pînă acum pretutindeni — că lucrurile se prezintă într-adevăr aşa, ne poate convinge o substituire stilistică deosebit de interesantă, introdusă de Krîlov în fabula lui La Fontaine. La fabulistul francez rolul boului este interpretat de măgar. Vorbele lui par a fi rostite de un prost şi un gurmand, fiind cu totul străine de seriozitatea şi profunzimea epică, conferite versurilor lui Krîlov de o poeticitate nedivizibilă în elementele ei componente şi răsunînd chiar şi în acel plural la persoana întîi pe care îl foloseşte boul.

M. Lobanov spune în această privinţă : „La La Fontaine, măgarul îşi exprimă şi el, în versuri admirabile, căinţa pentru păcatele săvîrşite ; Krîlov însă l-a substituit prin bou, un animal care nu este prost, aşa cum este prezentat în mod curent măgarul, ci doar naiv. Substituirea aceasta este cu atît mai desăvîrşită, cu cît în vorbele boului auzim mugetul, un muget atît de firesc încît nu i s-ar putea substitui nici un fel de alte sunete ; iar această frumuseţe, la care apelează poetul nostru, peste tot cu maximă parcimoniozitate, oferă cititorului un autentic izvor de plăcere" (72, p. 65).

Dăm mai jos traducerea literală a versurilor lui La Fontaine : la rîndul său, măgarul spune „Îmi amintesc că, în urmă cu cîteva luni, foamea, întîmplarea, iarba fragedă şi — cred eu — necuratul m-au îndemnat la asta — am ciupit din pajişte o gură de iarbă. N-am avut nici un drept s-o fac, trebuie să fiu cinstit". Compararea ne arată cît de profundă este schimbarea introdusă de Krîlov şi cît de mult s-a transformat datorită ei întreaga structură emoţională a fabulei sale. Aceasta ne oferă tot ce găsim în mod curent într-un poem epic : elevaţie şi solemnitate în structura emoţională generală şi în limbaj, caracter eroic autentic în contrast cu ceva opus, iar în concluzie, cum s-ar spune în catastrofa din fabulă, cele

două planuri se reunesc şi cuvintele din final formulează două sensuri antitetice :

Приговорили —
И на костер Вола взвалили.
[Tîrît de gloată boul, pe rug fu ars de viu.]

Ceea ce înseamnă simultan un suprem eroism de jertfire din partea boului şi ipocrizie supremă din partea fiarelor.

Cu totul remarcabile sînt iscusinţa şi ingeniozitatea cu care este disimulată contradicţia internă a fabulei. Aparent, nu există nici o contradicţie : prin vorbele sale, boul s-a condamnat singur la moarte, fiarele n-au făcut decît să confirme actul său de acuzare ; deci, s-ar zice că între bou şi ceilalţi nu se dă nici o luptă ; dar această concordie aparentă nu face decît să ascundă contradicţia esenţială a fabulei. Această contradicţie constă în cele două planuri psihologice antipodice, cînd pe unii îi mînă dorinţa exclusivă de a se salva şi de a scăpa de jertfă, în timp ce alţii sînt cuprinşi de setea neaşteptată şi antipodică de fapte eroice, curaj şi sacrificiu.

„Lupul între cîini"

Această fabulă, cea mai extraordinară dintre fabulele lui Krîlov, este fără egal atît în ce priveşte impresia emoţională generală pe care o produce, cît şi sub aspectul structurii externe căreia i se subordonează. Ea nu are nici morală, nici concluzii ; gluma şi ironia nu ocupă aproape nici un loc în versurile ei aspre. Şi atunci cînd pare a fi răsunat o dată în vorbele vînătorului, ea a cuprins totodată un sens opus atît de înfricoşător, încît nici nu mai arată a glumă.

În fond, ne aflăm în faţa unei drame mărunte, cum obişnuia uneori Bielinski să denumească fabulele lui Krîlov. Sau, dacă nu putem defini mai îndeaproape sensul ei psihologic, avem în faţă germenele tragediei *Lupul între cîini.*

„Lupul între cîini, arată pe bună dreptate Vodovozov, este una din cele mai extraordinare fabule ale lui Krîlov. Asemenea

comori sînt puţin numeroase printre ele. Putem afirma, fără să greşim împotriva adevărului, că *Lupul între cîini* este o operă genială a artei cuvîntului; nici un alt fabulist — al nostru sau străin — n-a mai creat ceva asemănător" (101, p. 129).

Aprecierea lui Vodovozov este întru totul îndreptăţită, concluzia la care ajunge este exactă, dar dacă veţi încerca să aflaţi ce anume l-a determinat pe critic să acorde acestei fabule o apreciere atît de elogioasă, veţi vedea că interpretarea lui nu se distanţează de concluziile tuturor celorlalţi critici. „Dacă vreţi să pătrundeţi tot sensul ei profund şi cutremurător prin autenticitatea sa, citiţi fabula amintită paralel cu istoria războiului din 1812" (101, p. 129).

Aceste cuvinte spun tot. Fabula de care ne ocupăm a fost interpretată chiar de la început cu referire la evenimentele istorice pe care trebuie, zice-se, să le zugrăvească. Se povesteşte că generalul Kutuzov s-a identificat el însuşi cu vînătorul, şi, scoţîndu-şi chipiul, şi-a trecut mîna prin părul nins, citînd cuvintele : „Eu mi-s alb". Lupul ar fi, desigur, Napoleon, iar întreaga situaţie a fabulei ar reproduce situaţia dificilă în care s-a văzut Napoleon după victoria repurtată la Borodino.

Nu vom încerca să descurcăm complicata şi încîlcita problemă dacă lucrurile se prezintă într-adevăr aşa ori nu, iar dacă se prezintă aşa — în ce măsură este redată exact dependenţa fabulei faţă de realitatea istorică. Spunem fără înconjur că motivul istoric în fabulă nu ne poate explica niciodată nimic. Indiferent de motivul care i-a dat naştere, fabula, ca orice operă de artă, îşi urmează propriile sale legi de evoluţie, legi care, bineînţeles, nu vor putea fi nicicînd explicate pe baza unei simple oglindiri a realităţii istorice. În cel mai bun caz, motivul acesta poate sluji drept punct de plecare pentru raţionamentul nostru, el ne poate ajuta să derulăm firul interpretării noastre ; chiar şi în cel mai fericit caz motivul istoric este doar o aluzie şi nimic mai mult.

Să nu neglijăm însă această aluzie. Însăşi aluzia, însăşi confruntarea fabulei cu situaţia tragică a unui Napoleon victorios ne atrage atenţia asupra caracterului serios şi, mai ales, dual, asupra structurii interne contradictorii a subiectului care stă la baza ei. Să ne adresăm chiar fabulei. Vom încerca să dez-

văluim contradicţia afectivă pe care o conţine, să precizăm cele două planuri antitetice ale evoluţiei ei. Primul fapt care ne sare în ochi este starea de mare neliniște, vecină cu panica, schiţată cu o măiestrie de nedescris în partea întîi a fabulei. Semnalăm cu deosebire că impresia de pe urma greşelii comise de lup se concretizează în primul rînd în vacarmul ce se iscă în ocolul cu cîini, nu în tulburarea lupului.

Поднялся вдруг весь псарный двор —
Почуя серого так близко забияку,
Псы залились в хлевах и рвутся вон на драку;
Псари кричат: «Ахти, ребята, вор!» —
И вмиг ворота на запор;
В минуту псарня стала адом.
Бегут: иной с дубьем
Иной с ружьем.
«Огня! — кричат, — огня!» Пришли с огнем.

[Simţindu-l pe sur aproape, cîinii toţi s-au întărtat. / Lătret, urlet, freamăt mare ca în iad au rădicat. / Înarmaţi cu puşti, ciomege, / Vînătorii se grăbesc care dincotro să alerge. / Cîinii, în a lor iuţală, / Dau pe unde pot năvală. / „Nu-l lăsaţi, băieţi! le strigă un vînător mai bătrîn. / Daţi lumină! Daţi lumină! Să-l prindem viu pe păgîn!“

Versiune românească: *Al. Donici*]

Din fiecare cuvînt răzbate un adevărat infern. Brusc, acest vers zgomotos, plin de strigăte, forfotă, vacarm şi tumult, care cade ca o avalanşă asupra lupului, îşi schimbă planul în mod radical — versul devine lung, lent şi liniştit îndată ce trece la descrierea lupului.

Мой Волк сидит, прижавшись в угол задом,
Зубами щелкая и ощетиня шерсть,
Глазами, кажется, хотел бы всех он съесть;
Но видя то, что тут не перед стадом
И что приходит наконец
Ему расчесться за овец, —
Пустился мой хитрец
В переговоры!..

[Cinchit stă lupul într-un colţ, / Cu dinţii clănţănind, părul zburlit, / Din ochi pe toţi el i-ar mînca ; / Dar văzînd că nu-i la turmă / Şi că i-a sunat ceasul / Să dea socoteală pentru oile mîncate, / S-a gîndit, vicleanul, tratative să-nceapă !...]

Extraordinarul contrast dintre mişcarea din ocolul cîinilor, pe de o parte, şi lupul cinchit într-un colţ, pe de alta, are darul de a ne orienta chiar dintru început pe un făgaş spiritual anumit : vedem că de luptă nici nu poate fi vorbă, că lupul a fost hăituit chiar din prima clipă, că pieirea lui s-a hotărît sub ochii noştri, ba, mai mult, aproape s-a şi înfăptuit — şi în loc de spaimă, disperare şi rugăminţi, auzim începutul versului, plin de măreţie, de parcă ar vorbi împăratul însuşi : „Şi începu aşa : «Prieteni, la ce bun atîta gălăgie ?»". Afară de acest : „Şi începu aşa", plin de măreţie, ca un început calm şi foarte solemn, de o seriozitate zguduitoare prin contrastul pe care-l oferă cu secvenţa anterioară, este şi apelativul „prieteni", adresat acestei cete înarmate cu puşti şi cu bîte şi mai ales acel ironic „la ce bun atîta gălăgie". Să numeşti drept simplă gălăgie infernul descris mai înainte, ba să mai şi întrebi ce rost are — este un procedeu de o excepţională cutezanţă poetică, procedeu care în asemenea măsură zdrobeşte, diminuează, reduce la zero cu o singură notă de dispreţ tot ce i se opune lupului, încît cu greu i-am putea găsi un echivalent în poezia rusă. Aceste cuvinte înscriu o contradicţie atît de categorică în raport cu adevăratul sens al situaţiei create, denaturează în asemenea măsură imaginea lucrurilor, clară dintru început pentru cititor, încît ele singure creează evident şi interferează în cursul fabulei cel de al doilea plan al ei, atît de necesar pentru evoluţia acesteia. Cuvintele următoare ale lupului continuă să dezvolte cel de al doilea plan cu o excepţională îndrăzneală.

«...Пришел мириться к вам совсем не ради ссоры ;
Забудем прошлое, уставим общий лад !
А я не только впредь не трону здешних стад,
Но сам за них с другими грызться рад.
И волчьей клятвой утверждаю,
Что я...»

[„...Venit-am să ne împăcăm, / Tot ce a fost să dăm uitării şi să fim cu fraţii ! / Iar eu pe viitor de turmele de-aici nu m-oi atinge, / Ba chiar sînt gata şi cu alţii pentru ele să mă bat, / Şi jur cu jurămînt de lup / Că eu..."]

Totul este axat aici pe intonaţia măreţiei şi totul vine în contrazicere cu adevărata stare a lucrurilor : din ochi i-ar mînca pe toţi dacă-ar putea — în vorbe le promite să-i proteguiască ; în realitate s-a cinchit nevolnic într-un colţ — în vorbe a venit să se împace şi le promite milostiv să nu mai năpăstuiască turmele ; în realitate cîinii sînt gata-gata să-l sfîşie — în vorbe le promite să-i ia sub ocrotirea sa ; în realitate avem în faţă un tîlhar — în vorbe cu jurămîntul lui de lup el îşi afirmă „eul", pe care întreruperea îl subliniază în mod deosebit. Contradicţia totală dintre cele două planuri în trăirile lupului ca şi între imaginea autentică şi cea falsă a lucrurilor îşi continuă cursul. Întrerupînd discursul lupului, vînătorul îi răspunde într-un stil şi pe un ton categoric diferite. Dacă limbajul lupului a fost pe bună dreptate caracterizat de către unul din critici drept limbaj popular solemn, şi într-un fel inimitabil, limbajul vînătorului i se opune în mod evident ca unul care ţine de relaţii şi de treburi practice, cotidiene. Cuvintele familiare pe care le foloseşte — „vecin", „amic", „fire" etc. — sînt în total contrast cu limbajul solemn al lupului. Însă ca sens aceste cuvinte continuă tratativele, vînătorul este de acord să încheie pacea, la propunerea de pace a lupului el răspunde în sens direct, declarîndu-se de acord. Numai că aceste cuvinte au totodată şi o semnificaţie diametral opusă. Iar în geniala contrapunere „ты сер, а я, приятель, сед" („eşti sur, amice, iar eu mi-s alb") deosebirea dintre sonorul *r* şi gravul *d* este corelată unei asociaţii semantice atît de bogate cum n-a avut nicicînd. Am arătat în alt loc : culoarea emoţională a sunetelor depinde totuşi de tabloul semantic din care face parte. Sunetele dobîndesc expresivitate semantică în funcţie de sensul întregului, în cadrul căruia îşi interpretează rolurile, şi această disonanţă, saturată de toate contrastele dinainte, pare să determine formula sonoră a celor două sensuri diferite.

Şi din nou catastrofa din fabulă corelează, în fond, cele două planuri atunci cînd ele transpar concomitent în cuvintele vînătorului :

«...А потому обычай мой :
С волками иначе не делать мировой,
Как снявши шкуру с них долой».
И тут же выпустил на Волка гончих стаю.

[„...Aşa că am un obicei : / Cu lupii pace nu închei / Decît dînd pielea de pe ei". / Şi-ndată haita peste lup a slobozit.]

Tratativele s-au încheiat cu pacea, hăituiala s-a sfîrşit cu moartea. Un singur vers cuprinde şi primul, şi al doilea act.

Deci, am putea să ne formulăm ideea cam în felul următor : fabula noastră, ca şi toate celelalte fabule, evoluează în două planuri emoţionale antitetice. De la început ne apare limpede atacul impetuos împotriva lupului, care echivalează cu moartea acestuia. Dar paralel cu el, şi parcă suprapus lui, se desfăşoară planul opus al fabulei — tratativele care au ca obiect pacea şi în care una din părţi cere să se încheie pacea, iar cealaltă parte se declară de acord, în care rolurile eroilor au suferit schimbări uluitoare, în care lupul îşi oferă protecţia şi jură cu jurămînt de lup. Că cele două planuri sînt date în fabulă cu toată realitatea poetică ne putem convinge dacă privim cu luare-aminte acea apreciere duală pe care o dă autorul în mod firesc fiecărui erou al său. Ar putea oare cineva să susţină că lupul, cu extraordinarul său curaj şi cu calmul desăvîrşit de care dă dovadă, apare într-o postură jalnică în cadrul acestor tratative pline de măreţie ? Oare putem ocoli sentimentul de firească uimire atunci cînd vedem că neliniştea şi spaima sînt atribuite nu lupului, ci haitei ? Citez din Vodovozov : „Negustorimea din Kaluga a strîns în două zile 150.000 ruble. Nobilii din Kaluga au strîns într-o lună de zile o oaste de 15.000 de oşteni. Acum înţelegem cuvintele lui Krîlov :

В минуту псарня стала адом.
Бегут : иной с дубьем,
Иной с ружьем.

Este imaginea miliţiilor populare : care cu furci, care cu topoare, bîte, arme de vînătoare, coase".

Chiar dacă sîntem de acord că fabula *Lupul între cîini* reproduce artistic în faţa noastră invazia lui Napoleon în Rusia şi marea bătălie pe care a purtat-o împotriva lui poporul rus, aceasta nu poate anihila spiritul evident eroic al fabulei, pe care am încercat să-l caracterizăm în cele de mai sus.

Credem că impresia pe care o produce această fabulă poate fi caracterizată fără nici o exagerare drept tragică, deoarece permanenta corelare a celor două planuri la care ne-am referit mai sus dă naştere unei trăiri caracteristice tragediei. Ştim că în tragedie cele două planuri în desfăşurare se închid cu o catastrofă generală, care marchează punctul suprem al morţii şi totodată punctul suprem în triumful eroului. În mod curent psihologii şi esteticienii înscriau în categoria impresiilor tragice acele impresii contradictorii în care clipele supreme de triumf ale simţirii noastre se suprapun cu clipele finale ale pieirii. Fabulei noastre i se aplică contradicţia căreia Schiller i-a dat expresie în cunoscutele cuvinte ale eroului său tragic : „Îmi vei înălţa spiritul, doborîndu-mă pe mine". Cine ar putea susţine că, în această fabulă, ascuţişul ironiei ţinteşte în lup ? Dimpotrivă, sensibilitatea noastră este organizată şi orientată în aşa fel, încît ne sînt pe înţeles cuvintele unui critic, care arată că, sortindu-l pe lup morţii, Krîlov ar fi putut să spună, parodiind textul Evangheliei şi cuvintele lui Pilat, cînd l-a sortit morţii pe Hristos : „*Ecce lupus*".

Să încercăm a însuma rezultatele obţinute în urma cercetărilor noastre de sinteză asupra unor fabule. Aceste rezultate se vor aşterne firesc în trei trepte : vrem să ne totalizăm impresiile produse de poezia lui Krîlov în ansamblu, să-i cunoaştem caracterul, sensul ei general ; apoi, pe baza acestor prime rezultate, urmează să ne sintetizăm cumva ideile cu privire la natura şi esenţa fabulei, după care, în sfîrşit, ne rămîne să formulăm în încheiere concluziile psihologice privind structura reacţiei estetice pe care ne-o declanşează fabula poetică, mecanismele generale specifice pentru psihicul omului social, pe care le pune în mişcare angrenajul fabulei, acţiunea pe care o exercită asupra sa omul prin intermediul fabulei.

Întîi de toate descoperim platitudinea şi inexactitatea funciară a opiniilor care circulă în mod curent cu privire la Krîlov şi la poezia sa şi la care ne-am referit la începutul capitolului. Chiar şi adversarii operei lui Krîlov se văd siliţi a recunoaşte că fabulistul reuşeşte să dea „un peisaj frumos şi poetic", că are „o formă inimitabilă şi un umor strălucitor" (6, pp. 6, 10).

Un lucru nu pot înţelege autorii noştri : ce anume introduc aceste trăsături de poezie în genul, după părerea lor, mărunt şi prozaic al fabulei. Gogol descrie admirabil versul lui Krîlov atunci cînd spune : „Versul lui Krîlov răsună acolo unde la el răsună şi obiectul, se mişcă acolo unde se mişcă obiectul, prinde vigoare acolo unde e viguroasă ideea şi devine deodată uşor cînd cedează în faţa palavrelor uşuratice ale unui nărod". Bineînţeles, criticii cei mai porniţi n-ar putea să caracterizeze ca plate nişte versuri atît de complexe ca :

Одобрили Ослы ослово
Красно-хитро сплетенно слово...

[Au aprobat Măgarii măgărească / Măiestru-mîndru adusă vorba...]

Numai că semnificaţia acestui vers, ca şi a celorlalte versuri ale lui Krîlov, criticii n-au izbutit s-o explice, împotmolindu-se de fiece dată în contradicţie, entuziasmaţi de poezia scrisului lui Krîlov şi de prozaismul intrinsec al fabulei sale. Nu cumva acest scriitor ascunde o enigmă, neînţeleasă şi nedescifrată pînă acum de către cercetători, cum a observat judicios unul din biografii săi ? Nu este oare surprinzător faptul, confirmat în repetate rînduri, că el, Krîlov, avea o sinceră repulsie pentru însăşi natura fabulei, că viaţa lui a prezentat tot ce poate fi mai diferit faţă de înţelepciunea curentă şi virtuţile omului de mijloc ? A fost un om deosebit din toate punctele de vedere — în pasiunile sale, în lene, în scepticism — şi atunci, oare nu e de mirare că a devenit un fel de bunic universal, după expresia lui Aihenvald, care a pus stăpînire pe camera copiilor şi, în general, s-a nimerit pe gustul şi pe măsura tuturor, ca o adevărată întruchipare a înţelepciunii practice ? „Procesul de transformare a satiricului în fabulist n-a fost lipsit de durere. Pletnev, care l-a cunoscut îndeaproape pe

Krîlov, a scris încă în timpul vieţii fabulistului : «Poate că orizontul acesta strîmt de idei, dincolo de care e greu să prevezi de la primul pas cîmpul vast, a generat cîndva în el acea repulsie faţă de poezia apologică, pe care n-a uitat-o nici pînă astăzi». Este interesant să-l asculţi cînd îşi aminteşte că primul care a început să-l îndemne să se apuce de fabulă a fost un predecesor al său, celebrul fabulist Dmitriev, după ce a citit trei fabule ale lui La Fontaine traduse de Krîlov printre picături. Biruindu-şi sentimentul de repulsie faţă de acest gen şi înăbuşind pasiunea timpurie pentru poezia dramatică, Krîlov s-a limitat un timp fie la imitaţie, fie la transformarea unor fabule cunoscute“ (v. 71).

Oare fabulele sale n-au oglindit şi această repulsie iniţială, şi pasiunea înăbuşită pentru poezia dramatică ? Cum am putea bănui că durerosul proces care a dat naştere fabulistului n-a lăsat nici o urmă în poezie ? Pentru aceasta ar trebui să pornim în prealabil de la ideea că poezia şi viaţa, creaţia şi psihicul reprezintă două domenii incomunicante, ceea ce desigur contravine oricăror fapte. Evident, şi una şi cealaltă s-au oglindit cumva, s-au făcut simţite în poezia lui Krîlov, şi poate că nimeni nu se va mira cînd formulăm următoarea supoziţie : repulsia pentru fabulă şi pasiunea pentru poezia dramatică s-au manifestat, bineînţeles, în acel al doilea sens al fabulelor sale pe care am încercat să-l evidenţiem peste tot. Şi poate că îşi va dovedi fundamentul psihologic supoziţia noastră cum că acest al doilea sens al fabulelor sale a dărîmat orizontul strîmt specific ideilor din fabula prozaică, aceea care i-a stîrnit repulsia, şi l-a ajutat să desfăşoare cîmpul larg al poeziei dramatice, care a constituit pasiunea lui şi care cuprinde esenţa autentică a fabulei poetice. În orice caz, lui Krîlov i se potriveşte admirabilul vers, spus chiar de el despre scriitor :

Он тонкий разливал в своих твореньях яд,

[În ale sale stihuri otravă fină picura]

iar noi am încercat să evidenţiem pretutindeni această otravă fină, identificînd-o cu cel de al doilea plan, care este prezent în fiece fabulă a sa, care conferă povestirii sale mai multă profunzime, ascuţiş şi o autentică forţă poetică.

Nu insistăm însă asupra afirmaţiei că am redat întocmai figura lui Krîlov. Nu avem suficiente date pentru a aprecia lucrurile cu certitudine. Putem însă afirma cu toată convingerea că am prezentat factura autentică a fabulei. Merită să citäm opinia lui Jukovski, pentru care opoziţia dintre fabula poetică şi cea prozaică era evidentă. „Probabil că înainte vreme ea a constituit apanajul oratorului şi al filozofului, nu al poetului... Istoria fabulei prezintă trei epoci principale : prima, cînd fabula a fost un simplu procedeu de retorică, un exemplu, o comparaţie ; a doua, cînd a dobîndit o existenţă aparte şi s-a transformat în unul din cele mai eficiente procedee folosite de orator sau de filozoful moralist spre a prezenta adevărul moral — aşa sînt fabulele pe care le avem de la Esop, de la Fedru, iar în zilele noastre de la Lessing ; a treia, cînd fabula a trecut din domeniul elocinţei în cel al poeziei, adică a îmbrăcat forma pe care o datorează în zilele noastre lui La Fontaine, iar în vechime lui Horaţiu" (70, p. 509).

El spune direct că fabuliştii antici trebuie consideraţi mai degrabă simpli moralişti decît poeţi. „Devenind însă un apanaj al poeziei, fabula şi-a schimbat şi forma : ceea ce înainte a fost un simplu atribut — mă refer la acţiune — a devenit elementul principal... Ce îi pretind, aşadar, poetului ? Să-mi captiveze imaginaţia printr-o prezentare veridică a personajelor ; prin poveste să mă oblige să le urmăresc cu o vie simpatie ; să-mi stăpînească atenţia şi simţirea, făcîndu-le să acţioneze conform cu calităţile morale cu care au fost înzestrate ; prin farmecul vrăjit al poeziei să mă poarte împreună cu el în lumea închipuită, creată de imaginaţia sa, şi să mă transforme pentru un timp, cum s-ar spune, în concetăţean al celor care o populează..." Dacă vom traduce aceste comparaţii poetice în limbajul obişnuit, va reieşi limpede un lucru : în fabulă, acţiunea trebuie să pună stăpînire pe simţire şi pe atenţie, autorul trebuie să-l silească pe cititor să participe la veselia şi la necazurile libelulei, ca şi la moartea şi la măreţia lupului. „Din toate cele de mai sus reiese că fabula... poate fi în mod firesc : ori *prozaică,* în care ficţiunea, fără nici un fel de ornamente, limitată doar la povestire, nu serveşte decît de veşmînt străveziu pentru un adevăr moral ; ori poetică, atunci cînd ficţiunea este împodobită cu toate bogăţiile poeziei, cînd poetul are ca obiect

principal, fixînd în minte adevărul moral, să impresioneze plăcut imaginaţia şi să emoţioneze“ (70, p. 510).

Astfel împărţirea fabulei în prozaică şi poetică pare să devină un adevăr evident pentru oricine, şi legile aplicabile fabulei prozaice se arată a fi diametral opuse celor cărora li se subordonează fabula poetică. Jukovski spune în continuare că poetul trebuie „să povestească în limbajul poeziei, adică într-o manieră firească, neforţată, să înfrumuseţeze povestea simplă cu expresii înalte, cu ficţiuni şi tablouri poetice şi să-i dea varietate prin întorsături îndrăzneţe“. „Găsiţi în fabula *Uliul şi Porumbelul* — îşi continuă Jukovski admirabila prezentare —... descrierea bătăliei ; citind-o vă puteţi imagina că e vorba de romani şi germani — atît de multă poezie are ; totuşi tonul ales de poet nu vi se va părea cîtuşi de puţin necorespunzător obiectului. De ce oare ? Pentru că el participă cu gîndul la evenimentul pe care îl descrie, fiind cel dintîi convins de importanţa lui ; el nu intenţionează să înşele, ci este cel înşelat.“ Obiectivul stilului poetic cu aplicare la fabulă se conturează aici cît se poate de limpede. Noi vedem că descrierea din fabulă privind bătălia dintre ulii şi porumbei ne trezeşte acelaşi sentiment de parcă am avea înainte-ne bătălia dintre romani şi germani. Fabula trezeşte un sentiment important şi puternic, ceea ce şi urmăreşte scriitorul prin toate mijloacele sale poetice. „Cititorul pare să asiste în gînd la acţiunea pe care o descrie poetul“ (70, p. 512).

Din acest punct de vedere apare limpede un lucru : dacă cele două planuri ale fabulei, la care ne-am referit încontinuu, sînt susţinute şi reprezentate cu toată forţa procedeului poetic, cu alte cuvinte dacă ele există nu numai ca o contradicţie logică, ci, infinit mai mult, ca o contradicţie afectivă — atunci trăirea cititorului de fabulă este în esenţa ei trăirea unor sentimente polare, ce se dezvoltă cu o forţă egală, dar strict laolaltă. Şi toate laudele, pe care Jukovski şi toţi ceilalţi le risipesc cu privire la versul lui Krîlov, pentru psiholog înseamnă, în fond, un singur lucru : că această trăire este susţinută de întreaga garanţie a talentului său şi provocată cu necesitate chiar de organizarea materialului poetic. După ce citează un vers din fabulă, Jukovski încheie : „Sunetele sînt o adevărată pictură! Două cuvinte lungi: *ходенем* [aici, tresăltînd, tremurînd] şi *трясинно* [adverb for-

mat de la cuvîntul *трясина*, mlaştină] zugrăvesc admirabil tremurul mlaştinii... În ultimul vers, dimpotrivă, frumuseţea se realizează printr-o îmbinare iscusită de cuvinte monosilabice, care prin armonia lor prezintă sărituri şi salturi...“ (70, p. 514). Cu privire la o altă fabulă, Jukovski spune : „Ai impresia că versurile îşi iau zborul odată cu musca. Le urmează altele, care reprezintă contrariul, încetineala ursului, aici toate cuvintele sînt lungi, versurile se întind... Toate aceste cuvinte... redau admirabil încetineala şi prudenţa : cele cinci versuri lungi, greoaie, sînt urmate rapid de emistihul — «Хвать друга камнем в лоб» [pocneşte-l pe amic cu-o piatră-n cap]. Este un fulger, o lovitură ! O autentică pictură, şi ce contrast între ultimul tablou şi primul !“

Toate acestea ne conduc la o singură concluzie — atunci cînd citim o fabulă poetică, nu ne supunem cîtuşi de puţin regulei pe care Potebnea o socotea obligatorie : „În cazul cînd fabula nu ne este dată în forma concretă la care m-am referit, ci într-o formă abstractă, în culegere, în acest caz, spre a fi înţeleasă, ea impune ca auditorul sau cititorul să găsească în memoria sa un oarecare număr de aplicări, de cazuri posibile. Fără aceasta, fabula nu va putea fi înţeleasă, însă o asemenea selecţie de cazuri posibile cere timp. Aşa se explică, dealtfel, sfatul... lui Turgheniev — de a le citi fără grabă...

Nu este vorba de viteza lecturii, ci de selecţia cazurilor, aplicărilor posibile, de care tocmai am amintit“ (103, pp. 81—82).

Nu aceasta este problema. Este cu totul greşit să ne închipuim că, în timp ce citeşte fabula în culegere, cititorul îşi aduce aminte de cazurile concrete consonante cu această fabulă. Dimpotrivă, putem afirma cu certitudine că, atunci cînd citeşte fabula, nu-l preocupă nimic altceva în afară de ce-i povesteşte fabula. El se abandonează emoţiei pe care i-o trezeşte fabula şi nu-şi aminteşte de nici un fel de alte cazuri. Aceasta este concluzia la care am ajuns după ce am cercetat fiecare fabulă în parte.

Aşadar, vedem că fabula nu prezintă caracteristici contrare în raport cu toate celelalte forme ale poeziei, cum susţin Lessing şi Potebnea, care văd în aceste caracteristici trăsăturile distinc-

principal, fixînd în minte adevărul moral, să impresioneze plăcut imaginaţia şi să emoţioneze“ (70, p. 510).

Astfel împărţirea fabulei în prozaică şi poetică pare să devină un adevăr evident pentru oricine, şi legile aplicabile fabulei prozaice se arată a fi diametral opuse celor cărora li se subordonează fabula poetică. Jukovski spune în continuare că poetul trebuie „să povestească în limbajul poeziei, adică într-o manieră firească, neforţată, să înfrumuseţeze povestea simplă cu expresii înalte, cu ficţiuni şi tablouri poetice şi să-i dea varietate prin întorsături îndrăzneţe“. „Găsiţi în fabula *Uliul şi Porumbelul* — îşi continuă Jukovski admirabila prezentare —... descrierea bătăliei ; citind-o vă puteţi imagina că e vorba de romani şi germani — atît de multă poezie are ; totuşi tonul ales de poet nu vi se va părea cîtuşi de puţin necorespunzător obiectului. De ce oare ? Pentru că el participă cu gîndul la evenimentul pe care îl descrie, fiind cel dintîi convins de importanţa lui ; el nu intenţionează să înşele, ci este cel înşelat.“ Obiectivul stilului poetic cu aplicare la fabulă se conturează aici cît se poate de limpede. Noi vedem că descrierea din fabulă privind bătălia dintre ulii şi porumbei ne trezeşte acelaşi sentiment de parcă am avea înainte-ne bătălia dintre romani şi germani. Fabula trezeşte un sentiment important şi puternic, ceea ce şi urmăreşte scriitorul prin toate mijloacele sale poetice. „Cititorul pare să asiste în gînd la acţiunea pe care o descrie poetul“ (70, p. 512).

Din acest punct de vedere apare limpede un lucru : dacă cele două planuri ale fabulei, la care ne-am referit încontinuu, sînt susţinute şi reprezentate cu toată forţa procedeului poetic, cu alte cuvinte dacă ele există nu numai ca o contradicţie logică, ci, infinit mai mult, ca o contradicţie afectivă — atunci trăirea cititorului de fabulă este în esenţa ei trăirea unor sentimente polare, ce se dezvoltă cu o forţă egală, dar strict laolaltă. Şi toate laudele, pe care Jukovski şi toţi ceilalţi le risipesc cu privire la versul lui Krîlov, pentru psiholog înseamnă, în fond, un singur lucru : că această trăire este susţinută de întreaga garanţie a talentului său şi provocată cu necesitate chiar de organizarea materialului poetic. După ce citează un vers din fabulă, Jukovski încheie : „Sunetele sînt o adevărată pictură! Două cuvinte lungi: *ходенем* [aici, tresăltînd, tremurînd] şi *прясшно* [adverb for-

mat de la cuvîntul *трясина*, mlaştină] zugrăvesc admirabil tre. murul mlaştinii... În ultimul vers, dimpotrivă, frumuseţea se rea- lizează printr-o îmbinare iscusită de cuvinte monosilabice, care prin armonia lor prezintă sărituri şi salturi..." (70, p. 514). Cu privire la o altă fabulă, Jukovski spune : „Ai impresia că ver- surile îşi iau zborul odată cu musca. Le urmează altele, care reprezintă contrariul, încetineala ursului, aici toate cuvintele sînt lungi, versurile se întind... Toate aceste cuvinte... redau admira- bil încetineala şi prudenţa : cele cinci versuri lungi, greoaie, sînt urmate rapid de emistihul — «Хвать друга камнем в лоб» [pocneşte-l pe amic cu-o piatră-n cap]. Este un fulger, o lovitură ! O autentică pictură, şi ce contrast între ultimul tablou şi primul !"

Toate acestea ne conduc la o singură concluzie — atunci cînd citim o fabulă poetică, nu ne supunem cîtuşi de puţin re- gulei pe care Potebnea o socotea obligatorie : „În cazul cînd fa- bula nu ne este dată în forma concretă la care m-am referit, ci într-o formă abstractă, în culegere, în acest caz, spre a fi înţeleasă, ea impune ca auditorul sau cititorul să găsească în memoria sa un oarecare număr de aplicări, de cazuri posibile. Fără aceasta, fabula nu va putea fi înţeleasă, însă o asemenea selecţie de cazuri posibile cere timp. Aşa se explică, dealtfel, sfatul... lui Turgheniev — de a le citi fără grabă...

Nu este vorba de viteza lecturii, ci de selecţia cazurilor, apli- cărilor posibile, de care tocmai am amintit" (103, pp. 81—82).

Nu aceasta este problema. Este cu totul greşit să ne închi- puim că, în timp ce citeşte fabula în culegere, cititorul îşi aduce aminte de cazurile concrete consonante cu această fabulă. Dim- potrivă, putem afirma cu certitudine că, atunci cînd citeşte fa- bula, nu-l preocupă nimic altceva în afară de ce-i povesteşte fabula. El se abandonează emoţiei pe care i-o trezeşte fabula şi nu-şi aminteşte de nici un fel de alte cazuri. Aceasta este con- cluzia la care am ajuns după ce am cercetat fiecare fabulă în parte.

Aşadar, vedem că fabula nu prezintă caracteristici contrare în raport cu toate celelalte forme ale poeziei, cum susţin Lessing şi Potebnea, care văd în aceste caracteristici trăsăturile distinc-

tive ale fabulei ; dimpotrivă, fabula, formă elementară a poeziei, conţine un grăunte de lirică, de epos şi de dramă. Referindu-se la unele fabule ale lui Krîlov, Bielinski le-a numit mici drame — o definiţie judicioasă privind nu numai aspectul dialogal exterior al fabulei, dar şi esenţa ei psihologică. Sînt mulţi cei care au asemuit fabula cu un mic poem, am văzut că şi Jukovski a subliniat înrudirea fabulei cu poemul epic. Am comite cea mai mare greşeală dacă am crede că ea înseamnă neapărat ironie, ori satiră, ori glumă. Fabula este infinit de variată în genurile ei psihologice şi conţine într-adevăr în germene toate formele poeziei. Să amintim opinia lui Croce, după care problema genului este, de fapt, în esenţa ei, o problemă psihologică. Alături de fabule ca *Pisica şi Privighetoarea* şi *Dansul Peştilor,* pe care le putem socoti drept cea mai dură satiră socială şi chiar politică, am găsit la Krîlov şi un grăunte psihologic al tragismului în *Lupul între cîini,* şi un grăunte al eposului eroic în *Boleşniţa,* şi un grăunte de lirism în *Libelula şi Furnica.* Am arătat la un moment dat că o operă lirică precum *Pînza* de Lermontov, sau *Norii* de Puşkin etc., adică opere lirice inspirate de lucruri neînsufleţite, îşi au originea fără doar şi poate în fabulă, iar Potebnea are dreptate într-un singur pasaj din cartea sa, şi anume acolo unde compară asemenea poezii lirice cu fabula, deşi interpretarea ce însoţeşte această comparaţie este eronată. În fond, se ajunge la acea concluzie săracă privind natura fabulei, pe care am fi putut s-o citim în *Dicţionarul enciclopedic,* fără a mai recurge la vreo cercetare. Fabula, se spune în dicţionar, „poate avea o tonalitate epică, lirică sau satirică“ (30, p. 150). S-ar părea că n-am găsit nimic nou în comparaţie cu adevărul ce pare să fi fost de la început accesibil tuturor. Dacă ne vom aminti însă ce concluzii importante ne-au devenit accesibile pe baza celor de mai sus, cum am izbutit să stabilim raportul de subordonare a naturii fabulei faţă de legile generale ale poeziei, dacă ne vom gîndi la contradicţia dintre poziţia noastră şi teoriile tradiţionale, dezvoltate de Lessing şi Potebnea, atunci va trebui, poate, să recunoaştem că analiza noastră a îmbogăţit adevărul enunţat cu un conţinut cu totul nou. Un mic exemplu ne va veni în sprijin. Lessing citează fabula cu pescarul. „După ce a scos năvodul din mare, pescarul a prins peştii mari care nimeriseră

acolo, pe cînd cei mici s-au strecurat prin ochiurile plasei şi au ajuns din nou în mare nevătămaţi... Această poveste se găseşte printre fabulele lui Esop, dar de fapt nu este deloc o fabulă sau, în orice caz, una foarte mediocră. Povestea este total lipsită de acţiune. Ea conţine un simplu fapt individual, care poate fi zugrăvit perfect, şi dacă voi completa acest fapt individual — adică faptul că au rămas peştii cei mari, iar peştii mărunţi au scăpat — cu o serie întreagă de alte împrejurări, şi atunci numai acest fapt va cuprinde morala, nu şi celelalte împrejurări" (151, p. 26).

Dacă vom examina fabula din punctul de vedere propus de noi, vom ajunge la concluzii exact opuse. Vom vedea că povestea reprezintă un admirabil subiect de fabulă, care fără efort se pretează a fi desfăşurat în două planuri. Aşteptarea noastră creşte în tensiune pentru că peştii cei mari, aflîndu-se în aceeaşi nenorocire cu cei mici, au, desigur, şanse mai mari să scape, decît cei mici. Cei mici, dimpotrivă, par neputincioşi în nenorocire. Dacă acţiunea s-ar fi desfăşurat în aşa fel încît dezvoltarea acestui plan să fie însoţită de pregătirea şi dezvoltarea planului opus, atunci ar fi sporit neputinţa peştilor mari şi totodată şansele de salvare ale celor mici — şi am fi avut o fabulă acceptabilă.

Vedem, deci, concret că fabula poate genera două puncte de vedere diametral opuse. Mai mult. Înclinăm să afirmăm că această formă nu reprezintă încă o fabulă poetică. Ea poate dobîndi acest caracter numai dacă poetul va dezvolta contradicţia pe care ea o conţine, determinîndu-ne de fapt să participăm cumva în gînd la această acţiune, care se desfăşoară în cele două planuri, şi dacă va şti, prin versuri şi prin toate procedeele stilistice de influenţare, să trezească în noi două sentimente de coloratură şi orientare stilistică opusă, şi apoi să le nimicească în acea catastrofă a fabulei, în care cele două curente par a se conecta într-un scurt circuit.

Nu ne rămîne acum decît să enunţăm şi să formulăm generalizarea psihologică privitoare la reacţia estetică pe care ne-o provoacă fabula, generalizare de care nu ne mai separă nimic. O putem formula astfel : orice fabulă şi, deci, şi reacţia noastră la fabulă evoluează permanent pe două planuri, în care timp amîndouă planurile se dezvoltă concomitent, evoluînd şi des-

fășurîndu-se în așa fel, încît în fond constituie un tot și sînt unite într-o acțiune, menținîndu-și permanent caracterul dual.

În *Cioara și Vulpea,* cu cît e mai mare linguşirea, cu atît mai puternică şi bătaia de joc ; linguşirea şi batjocura sînt cuprinse în aceeaşi frază, care marchează simultan cele două atitudini şi care uneşte cele două sensuri opuse într-unul singur.

În *Lupul şi Mielul,* cu cît mai evidentă este nevinovăția mielului — ceea ce aparent ar fi trebuit să-l îndepărteze, să-l scape de pericolul morţii — cu atît mai aproape îi este moartea. În *Libelula şi Furnica,* cu cît mai mare este lipsa de griji, cu atît mai sigură şi mai apropiată este pieirea. Acest exemplu ne permite cel mai uşor să ne explicăm. Nu este vorba de o simplă succesiune în timp, cuprinsă în însuşi faptul, în materialul din istorisirea libelulei — la început a cîntat, apoi a dat de necaz, la început a fost vară, apoi a venit iarna — esența fabulei constă în dependența formală dintre cele două părți. Fabula este construită într-un fel anume : cu cît mai lipsită de griji i-a fost vara, cu cît mai viu este redată veselia, cu atît mai grea şi mai năprasnică este nenorocirea care a lovit-o. Fiece frază pe care o rosteşte atunci cînd discută cu furnica dezvoltă în egală măsură cele două planuri ale tabloului. „Vara toată am dus-o într-o cîntare.“ Aceasta dezvoltă în continuare tabloul veseliei şi totodată marchează definitiv moartea care o aşteaptă. Acelaşi lucru se întîmplă şi în *Lupul între cîini* : cu cît mai calm şi mai solemn se desfăşoară tratativele, cu atît mai cumplită şi mai înfricoşătoare este moartea reală ; atunci cînd se încheie pacea, începe hăituiala. Acelaşi lucru şi în *Caftanul lui Trişka,* şi în toate celelalte fabule, aşa că sîntem îndreptăţiți să afirmăm cu certitudine : contradicția afectivă, provocată de cele două planuri ale fabulei, reprezintă adevărata bază psihologică a reacției noastre estetice.

Lucrurile nu se rezumă însă la acest caracter dual al reacţiei noastre. Fiecare fabulă include în mod necesar încă un moment aparte, pe care l-am numit pînă acum în mod convenţional catastrofa fabulei, prin analogie cu momentul corespunzător al tragediei, şi căruia, poate, ar fi mai corect să-i zicem, prin analogie cu teoria nuvelei, *pointe* (după Brik, шпилька, textual *ac*), locul de şoc al nuvelei — de regulă

o frază scurtă, spirituală şi neaşteptată. Din punctul de vedere al ritmului propriu subiectului, *pointe* înseamnă „finalul plasat pe un moment nestabil, aidoma finalului pe dominantă în muzică" (107, p. 11).

Această catastrofă sau *pointe* a fabulei o constituie secvenţa ei finală, în care cele două planuri se unesc într-un singur act, scenă sau frază, denudîndu-şi antagonismul, ducînd contradicţiile pînă la apogeu şi, în acelaşi timp, descărcînd tensiunea născută de acel dualism de sentimente care s-a dezvoltat în tot cursul fabulei. Se produce parcă un scurt-circuit a două curente de sens contrar, în cadrul căruia contradicţia propriu-zisă face explozie, arde şi se rezolvă. Astfel se produce această rezolvare a contradicţiei afective în reacţia noastră. Am indicat pînă acum o serie de pasaje din fabulă, unde această catastrofă şi semnificaţia ei psihologică sînt în afară de orice îndoială. În catastrofă, fabula pare să se concentreze într-un singur punct şi, într-un efort de maximă încordare, rezolvă dintr-o singură lovitură conflictul afectiv care se află la baza ei. Amintim aceste catastrofe, aceste scurt-circuite de sentimente din fabulă : „Eşti vinovat pentru că mi-e foame", îi spune la sfîrşit lupul mielului. În fond, este o absurditate, pentru că această frază este alcătuită din cele două planuri cu totul diferite ale fabulei, care pînă acum s-au desfăşurat deosebit. Într-unul din planuri — planul opresiunilor juridice împotriva mielului şi al acuzaţiilor ce i se aduc — această frază semnifică, prin sensul ei direct, nevinovăţia deplină a mielului şi victoria lui deplină, marcînd totala înfrîngere a lupului. În celălalt plan, fraza semnifică pentru miel sfîrşitul definitiv. Unite laolaltă, toate acestea ne apar absurde în sens direct, iar în planul evoluţiei fabulei sînt catastrofice, în sensul arătat mai sus. Această contradicţie internă este forţa motrice a fabulei : pe de o parte, nevinovăţia salvează de la moarte, îndepărtează moartea, mielul va fi salvat dacă va şti să-şi dovedească nevinovăţia — iată-l deci dovedindu-şi dreptatea, lupul a recunoscut că nu are alte capete de acuzare, mielul este salvat ; pe de altă parte, cu cît e mai nevinovat, cu atît moartea e mai aproape de el, cu alte cuvinte, pe măsură ce se dezvăluie inconsistenţa învinuirilor formulate de lup, iese la suprafaţă şi adevărata

cauză a morţii, care a generat aceste învinuiri, şi, deci, moartea se apropie.

Acelaşi lucru şi în *Cioara şi Vulpea.* În catastrofă citim: „Cioara a cîrîit“ — este punctul culminant al linguşirii. Linguşirea s-a întrecut pe sine, a ajuns la apogeu. Dar acelaşi act înseamnă, desigur, şi culmea la care ajunge bătaia de joc: cioara îşi pierde bucata de brînză, iar vulpea triumfă. Linguşirea şi bătaia de joc produc explozie în acest scurt-circuit şi se distrug.

Acelaşi lucru şi în fabula *Libelula şi Furnica,* atunci cînd în acel „du-te, dară, de mai joacă“ din final se realizează iar un scurt-circuit dintre această zburdălnicie fără griji, uşoară, cuprinsă de veselie, care-şi găseşte expresia chiar în vers, şi disperarea definitivă. Am mai arătat că atunci cînd aceleaşi cuvinte, „mai joacă“, semnifică în pasajul dat „veseleşte-te“ şi în acelaşi timp „mori“ — ne aflăm în faţa catastrofei, în faţa acelui scurt-circuit afectiv, la care ne-am referit mereu.

Astfel, însumînd concluziile, am descoperit că otrava fină constituie, probabil, adevărata natură a poeziei lui Krîlov, că fabula reprezintă un grăunte de lirică, epos şi dramă, obligîndu-ne prin forţa poeziei pe care o cuprinde să reacţionăm emoţional la acţiunea ce o desfăşoară. În sfîrşit, am descoperit că, de fapt, contradicţia afectivă şi rezolvarea ei prin scurt-circuitul unor sentimente opuse constituie adevărata factură a reacţiei noastre psihologice la fabulă. Este primul pas al cercetării noastre. Totuşi, ne simţim datori să aruncăm o privire în viitor şi să semnalăm uimitoarea coincidenţă dintre legea psihologică descoperită de noi şi legile la care numeroşi cercetători se referă de multă vreme în legătură cu formele superioare ale poeziei.

Oare Schiller nu s-a referit la acelaşi lucru atunci cînd a spus, cu privire la tragedie, că adevăratul secret al artistului este să nimicească conţinutul prin formă [44] ? Şi oare în fabulă poetul nu nimiceşte prin forma artistică, prin structurarea materialului său emoţia pe care ne-o provoacă prin conţinutul fabulei sale ? Această coincidenţă polisemantică ne apare bogată în semnificaţii psihologice, aspect la care ne vom referi însă pe larg în paginile ce urmează.

Capitolul VII

„RESPIRAȚIE UȘOARĂ“

„Anatomia“ şi „fiziologia“ povestirii. Dispoziţia şi compoziţia. Caracteristica materialului. Semnificaţia funcţională a compoziţiei. Procedee auxiliare. Contradicţia afectivă şi nimicirea conţinutului prin formă.

DE LA fabulă trecem direct la analiza nuvelei. Acest organism artistic, incomparabil mai complex şi aflat pe o treaptă superioară, ne oferă o compoziţie a materialului în sensul deplin al cuvîntului şi, în consecinţă, condiţii de analiză mult mai prielnice decît în cazul fabulei.

Elementele fundamentale, care compun structura oricărei nuvele noi, le putem considera elucidate într-o măsură cu totul suficientă [45] în cadrul studiilor morfologice întreprinse în ultimele decenii în poetica europeană, ca şi în cea rusă. Cele două noţiuni fundamentale cu care avem de-a face cînd analizăm structura unei povestiri le vom desemna şi noi, din motive de comoditate, cu termenii uzuali de formă şi material. Prin material, aşa cum am mai arătat, trebuie să înţelegem tot ce poetul a preluat de-a gata — relaţiile din viaţa practică, istorii, întîmplări, ambianţa cotidiană, caractere, tot ce a existat înainte de povestire şi poate exista în afară şi independent de ea, dacă va fi relatat cu cuvinte proprii, limpede şi coerent. Aşezarea acestui material conform legilor arhitectonicii artistice trebuie denumită, în sensul strict al cuvîntului, drept formă a acestei opere.

Am arătat înainte că prin aceasta nu trebuie înţeleasă doar forma exterioară sonoră, vizuală sau orice altă formă senzorială, care se oferă percepţiei noastre. În această accepţie forma aminteşte într-o măsură minimă învelişul exterior, cum ar fi coaja care acoperă rodul. Dimpotrivă, ea ni se dezvăluie ca un prin-

cipiu activ de prelucrare şi subordonare a materialului în proprietăţile sale cele mai elementare şi rutinare. Aplicate la povestire şi la nuvelă, forma şi materialul sînt luate de obicei din domeniul unor relaţii umane, a unor evenimente sau întîmplări. Dacă scoatem în evidenţă întîmplarea care stă la baza unei povestiri, obţinem materialul acestei povestiri. Dacă ne referim la ordinea şi la aşezarea pe părţi în care acest material îi este oferit cititorului, la modul *cum* este povestită întîmplarea — atunci avem de-a face cu forma povestirii. Semnalăm că pînă acum în literatura de specialitate nu s-a căzut de acord în privinţa unei terminologii comune în această problemă — unii, ca Şklovski şi Tomaşevski, înţeleg prin fabulaţie * materialul povestirii, evenimentele din viaţa concretă care stau la baza ei, în timp ce subiectul desemnează în accepţia lor prelucrarea formală a povestirii. Alţi autori, ca Petrovski, folosesc cuvintele de mai sus în sens invers, înţelegînd prin subiect evenimentul care a servit de pretext pentru povestire, iar prin fabulaţie — prelucrarea artistică a acestui eveniment. „Înclin să folosesc cuvîntul «subiect» cu privire la materia operei de artă. Subiectul este ca un sistem de evenimente, acţiuni (sau un singur eveniment, simplu şi complex în alcătuirea sa), care îi apare poetului într-o anumită configuraţie, fără a alcătui însă deocamdată rezultatul propriei sale activităţi poetice individuale cu caracter creator. Iar subiectul prelucrat din punct de vedere *poetic* convin să-l definesc cu termenul de «fabulaţie» (96, p. 197).

Că atribuim acestor cuvinte un înţeles sau celălalt, nu are importanţă — sigur este că cele două noţiuni se cer delimitate, aspect asupra căruia toată lumea a căzut de acord. În continuare vom folosi terminologia adoptată de formalişti, care, conform tradiţiei literare, definesc cu termenul de fabulaţie materialul aflat la baza operei. În povestire, corelaţia dintre material şi formă este dată, desigur, de corelaţia dintre fabulaţie şi subiect. Dacă vrem să aflăm în ce direcţie s-a orientat activitatea de creaţie a poetului, concretizată în făurirea povestirii,

---

* Aici şi în continuare în original este folosit cuvîntul *fabula* (фабула). Am optat pentru termenul de *fabulaţie*, încetăţenit în româneşte, spre a se evita confuzia cu fabula ca gen literar (în l. rusă басня).

trebuie să cercetăm prin ce procedee și cu ce obiective fabulația dată în povestire a fost prelucrată de către poet și turnată în forma subiectului poetic dat. Prin urmare, sîntem îndreptățiți să echivalăm fabulația cu orice material arhitectonic în artă. Fabulația înseamnă pentru povestire același lucru ca și cuvintele pentru versuri, ca și gama pentru muzică, sau culorile, luate ca atare, pentru pictor, liniile pentru grafician etc. Considerat în planul povestirii, subiectul echivalează cu versul în poezie, cu melodia în muzică, tabloul în pictură, desenul în grafică. Cu alte cuvinte, în toate cazurile avem de-a face cu corelația dintre diferite părți ale materialului, deci sîntem îndreptățiți să spunem că subiectul și fabulația povestirii se află în același raport în care se află versul cu cuvintele ce îl alcătuiesc, melodia cu sunetele care o compun, forma cu materialul.

Remarcăm că această interpretare este rodul unor investigații legate de mari dificultăți, deoarece, în virtutea acelei uimitoare legi a artei, după care poetul se străduiește de obicei ca prelucrarea formală a materialului să apară cititorului într-o manieră disimulată, multă vreme cercetarea n-a știut să deosebească cele două aspecte ale povestirii, încurcîndu-se ori de cîte ori încerca să stabilească vreo lege care guvernează procesele de creare și receptare a acesteia. Totuși, poeții știu de mult că dispoziția evenimentelor dintr-o povestire, modul prin care poetul face cunoscută cititorului fabulația sa, compoziția operei sale reprezintă pentru literatură un obiectiv cît se poate de important. Pentru poeți și romancieri, compoziția a fost întotdeauna un obiect de cea mai mare grijă — conștientă sau nu — dar numai în nuvelă, specie care s-a dezvoltat incontestabil din povestire, ea și-a dobîndit dezvoltarea pură. Putem considera nuvela o specie pură de operă cu subiect, avînd ca scop principal prelucrarea formală a fabulației și transformarea ei într-un subiect poetic. Poezia a elaborat o serie întreagă de forme foarte rafinate și complexe de structurare și prelucrare a fabulației, unii scriitori fiind conștienți de rolul și semnificația fiecărui procedeu de acest fel. În acest sens, cel mai înalt grad de conștiență întîlnim, cum a demonstrat Șklovski, la Sterne, care a dezgolit total procedeele de construire a subiectului, iar în finalul romanului a inserat cinci grafice cuprinzînd liniile de desfășurare a fabulației romanului *Tristram Shandy*: „ACUM

ÎNCEP să intru de-a binelea în cuprinsul povestirii mele, spune Sterne, şi ...nu mă îndoiesc că voi fi în stare să urmez istorisirea mea în linie destul de dreaptă. Iată :

Acestea sînt cele patru linii [46] ce le-am străbătut în tomurile unu, doi, trei şi patru (vezi desenele 1—4, p. 194). În cel de-al cincilea tom am fost foarte chibzuit, linia fără greş ce am urmat-o acolo fiind aceasta (vezi desenul 5, tot acolo).

De unde se vede că, în afară de curba însemnată cu A, unde făcut-am o călătorie în Navara, şi curba crestată B, înfăţişînd scurta preumblare ce am făcut-o acolo dimpreună cu Lady Baussière şi pajul ei — nu m-am abătut nici măcar atîtica din drum pînă cînd drăcuşorii lui John de la Casse m-au purtat în ocolul însemnat cu D ; cît despre ((((((, acestea nu sînt altceva decît paranteze şi obişnuitele înălţări şi căderi legate de viaţa celor mai de vază dregători ai ocîrmuirii ; care dacă sînt asemuite cu faptele oamenilor, ori cu propriile mele abateri de la slovele A B D — par o nimica toată" * (117, pp. 38—39). Deci autorul însuşi marchează grafic cu o curbă desfăşurarea subiectului. Dacă luăm un eveniment din viaţă în succesiunea lui cronologică, putem marca în mod convenţional desfăşurarea acestuia cu o linie dreaptă, unde fiece moment care urmează îl înlocuieşte pe cel dinainte şi este înlocuit la rîndul său de momentul următor. Tot aşa am putea însemna grafic cu o linie dreaptă ordinea de succesiune a sunetelor care alcătuiesc o gamă, dispoziţia sintactică a cuvintelor într-o sintaxă obişnuită etc. Cu alte cuvinte, considerat sub aspectul proprietăţilor fireşti ale desfăşurării sale, materialul poate fi notat convenţional cu o linie dreaptă. Pe cînd aşezarea artificială a cuvintelor, care le transformă în vers [47] şi schimbă ordinea normală a desfăşurării lor sintactice ; aşezarea artificială a sunetelor, care le transformă dintr-o simplă serie fonică într-o melodie muzicală, fenomen însoţit de asemenea de schimbarea ordinii în succesiunea lor iniţială ; aşezarea artificială a evenimentelor, care le transformă într-un subiect artistic, încălcînd succesiunea cronologică — toate acestea le putem însemna convenţional cu o linie curbă, circumscrisă dreptei noastre, şi această curbă a versului, melodiei sau subiectului va reprezenta

---

* Citatul din Sterne se reproduce după ediţia Laurence Sterne, *Tristram Shandy,* Buc., 1969, E.L.U., pp. 458—460.

curba formei artistice. Curbele, care, cum arată Sterne, descriu fiecare din volumele romanului său, elucidează perfect această idee. Aici se ridică în mod firesc o singură problemă, ce se cere explicată de la bun început. Problema nu prezintă nici o neclaritate atunci cînd ne referim la forme artistice atît de evidente și atît de obișnuite pentru noi, cum este melodia sau versul, dar ea ne apare foarte încurcată cînd vine vorba despre povestire. Problema poate fi formulată astfel : de ce artistul nu se mulțumește cu simpla succesiune cronologică a evenimentelor și, încălcînd desfășurarea rectilinie a povestirii, preferă să descrie o linie curbă în loc să înainteze pe distanța cea mai scurtă dintre două puncte. Foarte ușor se poate crea impresia că este vorba de un simplu capriciu al scriitorului, de o manie, lipsite de orice fundament și sens. Într-adevăr, dacă ne adresăm concepției și interpretării tradiționale a compoziției subiectului, vedem că aceste curbe ale subiectului au rămas întotdeauna în afara înțelegerii criticilor, oferind prilej pentru interpretări eronate. De exemplu, în poetica rusă s-a încetățenit demult opinia că *Evgheni Oneghin* este o operă epică, însoțită de o serie de digresiuni lirice, digresiunile acestea fiind interpretate chiar ca digresiuni, adică niște abateri ale autorului de la tema narațiunii sale, și anume abateri lirice, adică niște fragmente lirice incrustate în ansamblul epic, dar fără o legătură organică adevărată cu țesătura epică, avînd o existență autonomă și rolul de intermediu epic, de interval liric între două acte ale nuvelei. Nimic mai fals decît o astfel de interpretare : ea neglijează cu totul rolul pur epic ce revine acestor „digresiuni“ și, dacă ne aplecăm cu atenție asupra economiei romanului în ansamblu, descoperim fără efort că anume aceste digresiuni reprezintă de fapt procedeul cel mai important pentru desfășurarea și dezvăluirea subiectului ; a le considera digresiuni ar fi la fel de absurd cu a socoti drept digresiuni urcările și coborîrile în melodia muzicală, care sînt, desigur, niște abateri de la cursul normal al gamei, dar pentru melodie ele reprezintă totul. Tot astfel și așa-numitele digresiuni din *Evgheni Oneghin* alcătuiesc, bineînțeles, chiar esența și procedeul stilistic principal în structura întregului roman, melodia subiectului său [48]. „Un pictor spiritual (Vladimir Miklașevski), spune Șklovski, propune ca în acest roman să fie ilustrate în special digresiunile («piciorușele», de pildă) — sub aspectul compoziției este o propunere

curba formei artistice. Curbele, care, cum arată Sterne, descriu fiecare din volumele romanului său, elucidează perfect această idee. Aici se ridică în mod firesc o singură problemă, ce se cere explicată de la bun început. Problema nu prezintă nici o neclaritate atunci cînd ne referim la forme artistice atît de evidente şi atît de obişnuite pentru noi, cum este melodia sau versul, dar ea ne apare foarte încurcată cînd vine vorba despre povestire. Problema poate fi formulată astfel : de ce artistul nu se mulţumeşte cu simpla succesiune cronologică a evenimentelor şi, încălcînd desfăşurarea rectilinie a povestirii, preferă să descrie o linie curbă în loc să înainteze pe distanţa cea mai scurtă dintre două puncte. Foarte uşor se poate crea impresia că este vorba de un simplu capriciu al scriitorului, de o manie, lipsite de orice fundament şi sens. Într-adevăr, dacă ne adresăm concepţiei şi interpretării tradiţionale a compoziţiei subiectului, vedem că aceste curbe ale subiectului au rămas întotdeauna în afara înţelegerii criticilor, oferind prilej pentru interpretări eronate. De exemplu, în poetica rusă s-a încetăţenit demult opinia că *Evgheni Oneghin* este o operă epică, însoţită de o serie de digresiuni lirice, digresiunile acestea fiind interpretate chiar ca digresiuni, adică nişte abateri ale autorului de la tema naraţiunii sale, şi anume abateri lirice, adică nişte fragmente lirice incrustate în ansamblul epic, dar fără o legătură organică adevărată cu ţesătura epică, avînd o existenţă autonomă şi rolul de intermediu epic, de interval liric între două acte ale nuvelei. Nimic mai fals decît o astfel de interpretare : ea neglijează cu totul rolul pur epic ce revine acestor „digresiuni“ şi, dacă ne aplecăm cu atenţie asupra economiei romanului în ansamblu, descoperim fără efort că anume aceste digresiuni reprezintă de fapt procedeul cel mai important pentru desfăşurarea şi dezvăluirea subiectului ; a le considera digresiuni ar fi la fel de absurd cu a socoti drept digresiuni urcările şi coborîrile în melodia muzicală, care sînt, desigur, nişte abateri de la cursul normal al gamei, dar pentru melodie ele reprezintă totul. Tot astfel şi aşa-numitele digresiuni din *Evgheni Oneghin* alcătuiesc, bineînţeles, chiar esenţa şi procedeul stilistic principal în structura întregului roman, melodia subiectului său [48]. „Un pictor spiritual (Vladimir Miklaşevski), spune Şklovski, propune ca în acest roman să fie ilustrate în special digresiunile («picioruşele», de pildă) — sub aspectul compoziţiei este o propunere

judicioasă“ (117, p. 39). Un exemplu ne va permite să explicăm ce importanță prezintă această curbă a subiectului. Știm că baza melodiei o constituie corelația dinamică a sunetelor ce o alcătuiesc. Tot astfel și versul nu este pur și simplu o sumă a sunetelor care îl alcătuiesc, ci succesiunea dinamică a acestor sunete, o anumită corelare a lor. După cum două sunete conexate sau două cuvinte așezate unul după celălalt alcătuiesc o anume relație, perfect determinată de ordinea de succesiune a elementelor, tot astfel două elemente sau două acțiuni, unindu-se, dau laolaltă o nouă corelație dinamică, perfect determinată de ordinea și așezarea acestor evenimente. De exemplu, sunetele a, b, c, sau cuvintele a, b, c, sau evenimentele a, b, c, își schimbă total sensul și semnificația emoțională dacă le permutăm în ordinea următoare, să zicem : b, c, a ; b, a, c. Imaginați-vă că este vorba de o amenințare, urmată de aducerea ei la îndeplinire — omorul. Una este impresia care se produce dacă mai întîi îl informăm pe cititor că pe erou îl amenință un mare pericol, după care îl ținem în neștiință cu privire la realizarea sau nerealizarea amenințării, și abia după această tensiune relatăm omorul. Și cu totul altceva este dacă vom începe cu descoperirea cadavrului și abia după aceea, în ordine cronologică inversă, vom povesti despre omor și despre amenințare. Prin urmare, așezarea evenimentelor în povestire, conexarea frazelor, a reprezentărilor, imaginilor, acțiunilor, faptelor, replicilor se supun acelorași legi de înlănțuire artistică, cărora li se supune înlănțuirea sunetelor în melodie sau a cuvintelor în vers. Încă o remarcă metodologică auxiliară înainte de a trece la analiza nuvelei : este util să facem deosebirea, așa cum procedează unii autori, între schema statică proprie construcției povestirii, cum s-ar zice anatomia ei, și schema dinamică proprie compoziției povestirii, cum ar fi fiziologia ei. Am arătat mai sus că orice povestire își are structura sa aparte, deosebită de structura materialului care se află la baza ei. Este limpede însă că orice procedeu poetic de prelucrare formală a materialului are o finalitate, o direcționare, este introdus cu un anumit scop, îi corespunde o anume funcție pe care o îndeplinește în ansamblul povestirii. Așadar, studiul teleologiei procedeului, deci al funcțiilor fiecărui element stilistic, al finalității, al semnificației teleologice proprii fiecărui component, ne

va explica dinamica povestirii, transformîndu-i construcţia lipsită de viaţă într-un organism viu.

Ca obiect de cercetare ne-am ales povestirea lui Bunin *Respiraţie uşoară,* reprodusă în întregime la sfîrşitul lucrării de faţă.

Povestirea aceasta favorizează analiza din mai multe motive : în primul rînd, poate fi considerată ca model tipic de nuvelă clasică şi contemporană, în care toate trăsăturile de stil esenţiale, proprii acestui gen, ni se dezvăluie cu maximă claritate. Prin calităţile sale artistice această povestire aparţine, evident, fondului de aur al literaturii narative, fiind socotită model de povestire artistică după aprecierea unanimă, cred, a tuturor acelora care au scris despre ea. În sfîrşit, o ultimă calitate : povestirea a scăpat pînă acum de o raţionalizare socială excesivă, adică de o interpretare şablonardă şi uzuală, devenită idee preconcepută şi superstiţie, împotriva căreia trebuie să lupţi aproape la orice investigare a unui text cunoscut şi intrat în uz, cînd ai de-a face cu lucrări de o atît de largă circulaţie cum sînt fabulele lui Krîlov şi tragediile lui Shakespeare. Am socotit că este extrem de important să includem în sfera cercetării noastre şi unele opere de artă care nu produc o impresie predeterminată de consideraţii preconcepute, fixate anticipat ; am vrut să găsim un excitant literar absolut proaspăt, cum s-ar spune, care n-a apucat încă să devină uzual şi să ne provoace în mod automat o reacţie estetică gata formată, aşa cum reacţionăm la o fabulă sau la o tragedie pe care le ştim din copilărie.

Să ne adresăm dar povestirii.

Analiza acestei povestiri cere, desigur, să începem prin a stabili curba melodică ce şi-a găsit realizarea în cuvintele din textul ei. În acest scop, cel mai simplu ni se pare să confruntăm evenimentele reale puse la baza acestei povestiri (sau, în orice caz, evenimentele posibile şi care şi-au avut modelul în realitate), cum s-ar zice materialul povestirii, cu forma artistică pe care a îmbrăcat-o acest material. Astfel procedează cercetătorii versului, atunci cînd vor să stabilească legile ritmului [49], aşa cum s-au manifestat ele în formarea seriei verbale. Vom încerca să efectuăm aceeaşi operaţie cu privire la povestirea noastră. Să precizăm întîmplarea reală pe care o are la bază ;

întîmplarea va fi cam următoarea : Olia Meşcerskaia, elevă la un liceu de provincie, probabil, a dus o viaţă aproape cu nimic deosebită de viaţa obişnuită a fetelor drăguţe, bogate şi fericite, pînă cînd destinul n-a făcut-o să se lovească de unele întîmplări mai ieşite din comun. Relaţia ei amoroasă cu Maliutin, un moşier în vîrstă, prieten al tatălui ei, legătura ei cu un ofiţer de cazaci, pe care l-a atras şi căruia i-a promis să-i fie soţie — toate acestea „au abătut-o din drum" şi au determinat urmarea : ofiţerul de cazaci, care o iubea şi pe care ea l-a înşelat, a împuşcat-o în gară, în mijlocul mulţimii ce tocmai sosise cu trenul. Diriginta Oliei Meşcerskaia, se povesteşte în continuare, venea adesea la mormîntul Oliei Meşcerskaia, şi şi-a ales-o drept obiect al adulaţiei şi al visării ei pasionate. La aceasta se rezumă aşa-zisul conţinut al povestirii. Să încercăm a însemna toate evenimentele relatate aici în ordinea cronologică în care au avut ori ar fi putut avea loc în viaţă. În acest scop este firesc să împărţim toate evenimentele în două grupe, deoarece o grupă de evenimente ţine de Olia Meşcerskaia, iar cealaltă grupă — de istoricul vieţii dirigintei (vezi schema dispoziţiei).[50] Ceea ce obţinem dispunînd episoadele povestirii în această ordine cronologică şi însemnîndu-le cu

Schema dispoziţiei

1. *Olia Meşcerskaia*

A. Copilăria.
B. Tinereţea.
C. Episodul cu Şenşin.
D. Discuţia despre respiraţie uşoară.
E. Vizita lui Maliutin.
F. Legătura cu Maliutin.
G. Însemnarea din jurnal.
H. Ultima iarnă.
I. Episodul cu ofiţerul.
K. Discuţia cu directoarea.
L. Omorul.
M. Înmormîntarea.
N. Interogatoriul la judecătorul de instrucţie
O. Mormîntul.

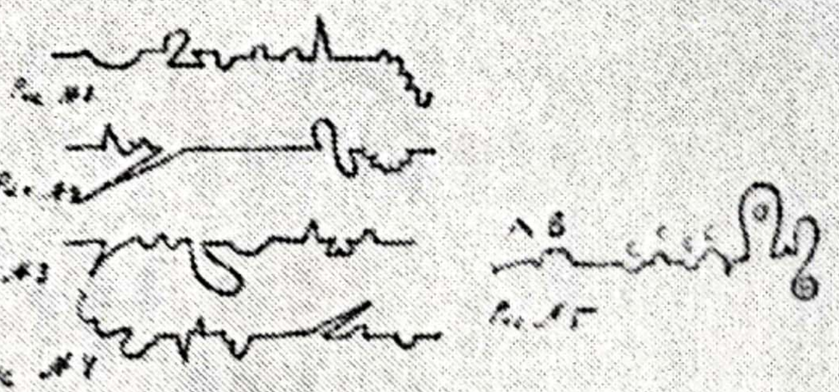
2. *Diriginta*

a. Diriginta.
b. Visul măritișului.
c. Visul de a deveni muncitoare pe tărîmul ideilor.
d. Discuția despre respirație ușoară.
e. Visul legat de Olia Meșcerskaia.
f. Plimbările la cimitir.
g. La mormînt.

litere în ordine alfabetică se numește în poetică dispoziția povestirii, care corespunde așezării firești a evenimentelor ; convențional o putem însemna grafic printr-o linie dreaptă. Dacă vom urmări ordinea în care aceste evenimente ne sînt date în povestire, vom avea, în locul dispoziției, compoziția povestirii, și vom observa imediat că, spre deosebire de schema dispoziției, unde evenimentele se succed în ordine alfabetică, adică în ordinea succesiunii lor cronologice, aici succesiunea cronologică este încălcată. Literele se așază într-o serie artificială nouă, fără nici o ordine aparentă, ceea ce înseamnă, desigur, că noua serie artificială cuprinde evenimentele pe care le-am însemnat convențional prin aceste litere. Dacă vom marca dispoziția povestirii cu două linii separate și vom așeza pe una din linii, în ordinea succesiunii, unul cîte unul, toate momentele din dispoziția povestirii cu privire la Olia Meșcerskaia, iar pe cealaltă linie — momentele care o privesc pe dirigintă, vom avea două drepte care simbolizează dispoziția povestirii noastre.

Vom încerca în cele ce urmează să consemnăm în cadrul unei scheme ce anume a făcut autorul cu acest material, căruia i-a conferit o formă artistică, cu alte cuvinte, ne vom pune întrebare cum va arăta în cazul dat, în schema noastră, compoziția povestirii ? În acest scop, vom uni în cadrul schemei de compoziție diferitele puncte ale acestor drepte în succesiunea pe care evenimentele o urmează în povestire. Toate acestea sînt înfățișate în schemele grafice din p. 194. Vom însemna în mod convențional cu o curbă de jos orice trecere la un eveniment anterior din punct de vedere cronologic, adică orice întoarcere înapoi pe care o face autorul, și cu o curbă de sus orice trecere la un eveniment mai îndepărtat din punct de

Графики хода сюжета в романе Стерна „Тристрам Шенди".
Тома 1, 2, 3, 4 и 5.



Диспозиция и композиция рассказа „Легкое дыхание".

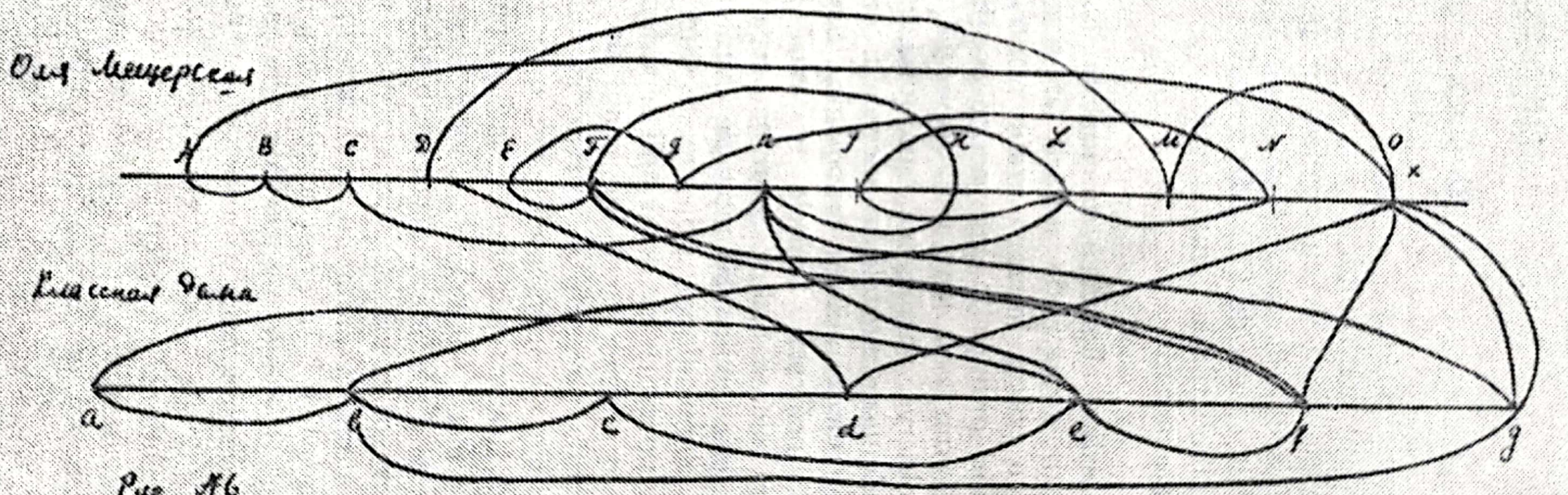


Рис. №6

x – начало. Движение вперед обозначено кривыми снизу прямой, движение назад – кривыми сверху прямой

Facsimil. Graficele 1—5 reprezintă desfăşurarea subiectului în romanul lui Sterne *Tristram Shandy*, volumele 1—5. Graficul 6 : Dispoziţia şi compoziţia povestirii *Respiraţie uşoară*. Olia Meşcerskaia. Diriginta. X — începutul ; curbele din josul dreptei marchează mişcarea înainte.

vedere cronologic, adică orice salt anticipativ al povestirii. Vom obţine două scheme grafice : ce semnifică această curbă complicată şi atît de încîlcită la prima vedere, pe care ne-o oferă schiţa ? Desigur, ea nu înseamnă decît un lucru : în povestire evenimentele nu se desfăşoară în linie dreaptă [51], ca în cazul concret din viaţă, ci prezintă o evoluţie în salturi. Povestirea evoluează în salturi cînd înainte, cînd înapoi, conexînd şi confruntînd punctele cele mai îndepărtate ale naraţiunii, trecînd adesea de la un punct la un alt punct, cu totul neaşteptat. Cu alte cuvinte, curbele noastre reprezintă în mod concret analiza fabulaţiei şi a subiectului povestirii date, şi, dacă vom urmări după schema compoziţiei ordinea în care se succed diferite elemente, vom considera că linia curbă reprezintă de la început pînă la sfîrşit însemnarea convenţională a dinamicii povestirii. Aceasta este melodia nuvelei noastre. Aşa, de exemplu, în loc să redea conţinutul de mai sus într-o ordine cronologică — cum era Olia Meşcerskaia ca elevă, cum a crescut, cum s-a făcut o frumuseţe de fată, cum s-a produs căderea ei, cum a început şi cum a decurs legătura ei cu ofiţerul, cum s-a apropiat şi cum s-a produs uciderea ei, cum au înmormîntat-o, cum arăta mormîntul etc. — în loc de toate acestea, autorul începe cu descrierea mormîntului, continuă cu perioada primei copilării, apoi trece subit la ultima ei iarnă, pe urmă, în cadrul discuţiei cu directoarea, ne face cunoscută căderea Oliei, care a avut loc în vara dinainte, după aceea aflăm că a fost ucisă, aproape la sfîrşit aflăm despre un episod aparent neînsemnat din viaţa ei de elevă, ţinînd de un trecut îndepărtat. Toate aceste digresiuni le marchează curba noastră. Deci, schemele înfăţişează grafic ceea ce am denumit mai înainte structura statică a povestirii sau anatomia ei. Acum ne rămîne să-i dezvăluim compoziţia dinamică sau fiziologia, adică să ne punem întrebarea de ce autorul a dat materialului această formă, ce anume, ce obiectiv ascuns l-a determinat să înceapă cu sfîrşitul, iar la sfîrşit să ne vorbească parcă de început, de ce această permutare a evenimentelor ?

Trebuie să determinăm ce funcţie îndeplineşte această permutare, cu alte cuvinte să aflăm ce utilitate, ce semnificaţie şi ce finalitate caracterizează curba aparent încîlcită şi absurdă,

care simbolizează la noi compoziţia povestirii. În acest scop trebuie să facem saltul de la analiză la sinteză şi să încercăm a deduce fiziologia nuvelei din sensul şi din viaţa întregului ei organism.

Ce reprezintă conţinutul povestirii sau materialul ei, luat ca atare, aşa cum se prezintă el ? Ce ne spune sistemul de acţiuni şi evenimente care reprezintă în mod evident fabulaţia acestei povestiri ? Nu cred să putem găsi cuvinte mai simple şi care să definească mai clar caracterul celor descrise, decît „mîlul vieţii". Fabulaţia acestei povestiri nu are nici o trăsătură luminoasă şi dacă privim toate evenimentele sub raportul semnificaţiei lor existenţiale şi cotidiene, avem în faţă viaţa unei eleve de liceu de provincie, o viaţă prin nimic remarcabilă, insignifiantă, fără nici un sens, o viaţă care se ridică evident din rădăcini putrede şi, din punctul de vedere al aprecierii vieţii, dă o lumină mohorîtă şi rămîne sterilă. Poate că această viaţă, cu mîlul ei, apare oarecum idealizată, oarecum înfrumuseţată în povestire, poate că aspectele ei întunecate sînt lăsate în umbră, poate că este o „perlă a creaţiei", şi poate că autorul o redă pur şi simplu într-o lumină trandafirie, cum se spune de obicei ? Poate că autorul, provenit din acelaşi mediu, găseşte un farmec, o vrajă deosebită în aceste evenimente, şi poate că aprecierea noastră diferă pur şi simplu de aceea pe care o dă autorul evenimentelor sale şi eroilor săi ?

Spunem fără înconjur că o studiere atentă a povestirii nu justifică nici una din aceste presupuneri. Dimpotrivă, autorul nici nu încearcă să ascundă acest mîl al vieţii — care apare nedisimulat, pe care îl zugrăveşte cu o claritate palpabilă, de parcă ar permite simţurilor noastre să-l atingă, să-l pipăie, să-l simtă, ca şi cum ne-ar îngădui să ne convingem cu ochii, să ne băgăm degetele în aceste plăgi. Goliciunea, absurditatea, nimicnicia acestei vieţi sînt subliniate anume de către autor, ceea ce se poate demonstra cu o mare concreteţe. Autorul îşi prezintă eroina în următoarele cuvinte : „...pe neobservate a prins rădăcini faima ei în liceu, şi s-a dus vorba despre ea că e uşuratică şi că nu poate trăi fără admiratori, că elevul Şenşin e nebun după ea, că şi ea îl iubeşte, dar că se poartă atît de nestatornic, încît băiatul a încercat să se sinucidă...". Sau expresiile aspre şi dure, dezvăluind adevărul gol al vieţii,

la care apelează autorul atunci cînd vorbeşte despre legătura ei cu ofiţerul : „...Meşcerskaia a căutat să-l cucerească, a avut relaţii intime cu el, a jurat să-i fie soţie, iar în ziua crimei, cînd a venit la gară să-l petreacă la Novocerkassk, i-a spus deodată că nici nu i-a trecut prin gînd să-l iubească şi că toate discuţiile despre căsătorie n-au fost decît o bătaie de joc la adresa lui...“. Sau cît de neîndurător este prezentat acelaşi adevăr în însemnarea din jurnalul ei intim, unde eroina descrie scena cu Maliutin : „Are cincizeci şi şase de ani, dar este încă foarte frumos şi întotdeauna foarte bine îmbrăcat — un lucru nu prea mi-a plăcut, că a venit cu pelerina — miroase tot a colonie englezească şi ochii îi sînt tineri de tot, negri, iar barba, argintie-argintie, este despărţită elegant în două părţi lungi“.

Scena aceasta, aşa cum este notată în jurnal, nu are nici o trăsătură care să sugereze prezenţa unui sentiment adevărat şi să lumineze cît de cît tabloul apăsător, fără nici o rază de lumină, pe care i-l oferă cititorului lectura povestirii. Nici nu se pomeneşte măcar cuvîntul dragoste, şi nu există, se pare, cuvînt mai străin şi mai nepotrivit pentru aceste pagini. Astfel, tot materialul privind ambianţa existenţială, cotidiană, concepţiile, opiniile, trăirile, evenimentele acestei vieţi este prezentat într-o tonalitate tulbure, fără nici o luminozitate. Prin urmare, autorul nu încearcă să ascundă, ci dimpotrivă, dezgoleşte adevărul care se află la baza povestirii şi ne face să-l simţim în toată realitatea sa. Repetăm : privită sub acest aspect, esenţa povestirii poate fi definită drept mîlul vieţii, apa tulbure a vieţii. Altă impresie ne produce însă povestirea în ansamblul ei.

Titlul *Respiraţie uşoară* n-a fost ales la întîmplare şi nici nu e nevoie să ne oprim prea îndelung asupra povestirii pentru a vedea că lectura ei ne lasă o impresie ce nu poate fi altfel caracterizată decît ca antipodul impresiei pe care ne-o produc evenimentele în sine pe care le relatează. Autorul obţine exact efectul contrar, şi tema adevărată a povestirii sale o constituie, desigur, respiraţia uşoară, nicidecum povestea vieţii încîlcite a unei eleve de liceu din provincie. Nu este o povestire despre Olia Meşcerskaia, ci despre respiraţia uşoară ; trăsătura esenţială a povestirii este sentimentul de eliberare,

de imponderabilitate, de detaşare şi de totală transparenţă a vieţii, sentiment pe care nu-l putem deduce nicicum din evenimentele relatate. Caracterul dual al povestirii nu apare niciunde atît de clar ca în istoria cu diriginta Oliei Meşcerskaia, care circumscrie întreaga poveste. Această dirigintă, căreia mormîntul Oliei Meşcerskaia îi trezeşte un sentiment de stupoare, vecin cu prostraţia, care ar da jumătate din viaţă numai să nu aibă în faţa ochilor această coroană lipsită de viaţă, şi care în adîncul sufletului este totuşi fericită ca toţi oamenii îndrăgostiţi şi devotaţi unui vis pătimaş — această dirigintă conferă brusc întregii povestiri un sens nou şi o tonalitate nouă. Este o fiinţă la care de multă vreme cîte o închipuire ţine locul vieţii reale, şi Bunin ne spune limpede, cu duritatea necruţătoare a unui poet autentic, că această impresie de respiraţie uşoară, emanată de povestirea sa, este o născocire care îi înlocuieşte viaţa reală. Într-adevăr, aici ne uimeşte îndrăzneaţa confruntare întreprinsă de autor. El numeşte la rînd trei asemenea născociri, care i-au înlocuit dirigintei viaţa reală : prima născocire a fost fratele ei, un praporgic sărac şi prin nimic remarcabil — aceasta era realitatea, iar născocirea se concretiza într-o ciudată aşteptare şi speranţă că soarta ei se va schimba miraculos datorită lui. Apoi a susţinut-o iluzia că munceşte pentru un ideal — altă născocire care i-a înlocuit realitatea. „Moartea Oliei Meşcerskaia a subjugat-o cu o nouă iluzie“, spune autorul corelînd această nouă închipuire cu celelalte două. Prin acest procedeu el dedublează total impresia noastră şi, determinînd întreaga povestire să se răsfrîngă şi să apară ca într-o oglindă în percepţia noii eroine, descompune toate razele sale, ca într-un spectru, în părţile lor componente. Simţim şi retrăim cu toată concreteţea viaţa disociată a acestei povestiri, ce anume ţine în ea de realitate şi ce ţine de iluzie. Iar de aici gîndirea noastră trece uşor de la sine la analiza de structură pe care am întreprins-o mai sus. Linia dreaptă este realitatea cuprinsă în această povestire, iar curba complexă de structurare a realităţii, prin care am însemnat compoziţia nuvelei, este respiraţia uşoară a acesteia. Intuim că evenimentele sînt conexate şi înlănţuite în aşa fel încît îşi pierd povara mîloasă a vieţii de toate zilele ; ele sînt înlănţuite melodic, şi în creşterile, rezolvările şi trecerile lor par a dezlega firele care

le strîng ; ele se eliberează de conexiunile uzuale în care ne sînt date în viaţă şi în impresiile de pe urma vieţii ; se detaşează de realitate, unindu-se între ele aşa cum se unesc cuvintele în vers. Ne îngăduim acum să ne formulăm supoziţia că autorul a trasat în povestirea sa acea curbă complexă pentru a nimici mîlul vieţii, pentru a-i conferi transparenţă, a-l detaşa de realitate, a transforma apa în vin, cum face întotdeauna o operă de artă. Cuvintele din povestire sau din vers poartă sensul simplu al acestora, apa lor, în timp ce compoziţia, făurind peste aceste cuvinte, deasupra lor, un sens nou, dispune totul într-un alt plan şi transformă apa în vin. Şi astfel, povestea banală despre o tînără libertină se transformă în respiraţia uşoară din povestirea lui Bunin.

Ceea ce se poate confirma uşor prin indicări şi referiri concrete, obiective şi incontestabile, oferite de povestirea însăşi. Să ne oprim asupra procedeului fundamental din această compoziţie — observăm imediat cărui scop îi răspunde primul salt pe care şi-l permite autorul atunci cînd începe cu descrierea mormîntului. Simplificînd întrucîtva lucrurile şi reducînd sentimentele complexe la cele simple şi elementare, putem formula aproximativ următoarea explicaţie : dacă povestea vieţii Oliei Meşcerskaia ne-ar fi fost relatată în ordinea ei cronologică, aşa cum s-a desfăşurat ea de la început pînă la sfîrşit, ce încordare formidabilă ar fi pus stăpînire pe noi cînd am fi aflat de neaşteptatul ei sfîrşit ! Poetul ar fi creat acea tensiune deosebită, acea concentrare extremă a interesului nostru pe care psihologii germani, precum Lipps, au numit-o legea barajului psihologic, iar teoreticienii literari denumesc *Spannung*. Această lege şi acest termen semnifică un singur lucru : dacă o mişcare psihologică întîlneşte un obstacol, tensiunea noastră începe să crească anume în locul unde am întîlnit obstacolul, şi această tensiune a interesului nostru, pe care fiece episod următor al povestirii o sporeşte, orientînd-o spre rezolvarea ulterioară, ar fi umplut, desigur, povestirea. Povestirea ar fi fost marcată de o tensiune fără margini. Am fi aflat totul cam în ordinea următoare : cum Olia Meşcerskaia l-a atras pe ofiţer, cum a intrat în relaţii amoroase cu el, cum s-au succedat peripeţiile acestei legături, cum ea i-a jurat iu-

bire şi i-a vorbit de căsătorie, cum şi-a bătut joc de el după aceea ; am fi trăit împreună cu eroii şi scena din gară, inclusiv rezolvarea finală, şi, desigur, am fi urmărit-o cu încordare şi nelinişte pînă în ultimele clipe, cînd ofiţerul, după ce citeşte rîndurile despre Maliutin, iese pe peron, cu jurnalul eroinei în mînă, şi o împuşcă pe neaşteptate. Această impresie ar fi produs-o evenimentul în dispoziţia povestirii, el reprezintă adevăratul punct culminant al întregii naraţiuni, în jurul lui axîndu-se tot restul acţiunii. Dacă însă autorul ne pune de la bun început în faţa mormîntului, şi dacă tot timpul în faţa noastră se deapănă povestea unei vieţi stinse, dacă aflăm în continuare că eroina a fost ucisă şi abia după aceea cum s-au petrecut lucrurile — atunci înţelegem că această compoziţie aduce descărcarea tensiunii pe care evenimentele ca atare o poartă în ele ; şi că, în clipa cînd citim despre scena cu omorul şi scena notată în jurnal, încercăm cu totul alte sentimente decît cele pe care le-am fi avut dacă evenimentele s-ar fi desfăşurat în faţa noastră în linie dreaptă. Astfel, trecînd pas cu pas de la un episod la altul, de la o frază la alta, am putea demonstra că ele sînt alese şi înlănţuite în aşa fel, încît tensiunea pe care o conţin, sentimentul acela apăsător şi tulbure cunoaşte rezolvarea, se eliberează, se comunică într-un moment şi într-o conexiune ce au darul de a produce o impresie total diferită în raport cu cea pe care ar fi generat-o în cazul înlănţuirii fireşti a evenimentelor.

Urmărind structura formei, consemnată în schema noastră, putem demonstra pas cu pas că toate salturile iscusite ale povestirii au în ultimă instanţă un singur scop : să stingă, să nimicească impresia directă pe care o emană spre noi evenimentele, şi s-o transforme, s-o traducă într-o altă impresie, contrară, opusă în raport cu prima.

Această lege a nimicirii conţinutului prin formă poate fi uşor ilustrată dacă examinăm cum sînt construite scenele, episoadele, situaţiile, considerate fiecare în parte. Să ne oprim, de pildă, asupra uimitoarei înlănţuiri care ne pune la curent cu omorîrea Oliei Meşcerskaia. Am fost înainte, împreună cu autorul, la mormîntul ei, din discuţia cu directoarea liceului tocmai am aflat de căderea ei, tot atunci a fost rostit pentru prima oară numele lui Maliutin — „iar la o lună după această

discuţie, un ofiţer de cazaci, urît şi cu o înfăţişare plebeiană, care nu avea nimic comun cu mediul din care făcea parte Olia Meşcerskaia, a împuşcat-o pe peronul gării, în mijlocul puhoiului de lume ce tocmai sosise cu trenul“. Este suficient să examinăm cu atenţie structura acestei singure fraze, pentru a descoperi întreaga teleologie a stilului propriu povestirii analizate. Observaţi cît de pierdut apare cuvîntul cel mai important în noianul de descrieri îngrămădite strîns în jurul lui, descrieri s-ar zice străine de subiect, secundare, lipsite de importanţă ; cum se pierde cuvîntul „a împuşcat“, cel mai cumplit şi mai înfricoşător cuvînt din întreaga povestire, nu numai din frază, cum se pierde acest cuvînt undeva pe cumpăna dintre descrierea lungă, calmă şi uniformă a ofiţerului de cazaci şi descrierea peronului, a puhoiului de lume şi a trenului care tocmai sosise. Nu vom comite nici o eroare afirmînd că însăşi structura acestei fraze stinge zgomotul produs de cumplitul foc de revolver, îl lipseşte de forţă şi îl transformă cumva într-un semn aproape mimic, într-o mişcare a gîndurilor abia perceptibilă, cînd întregul colorit emoţional al evenimentului apare stins, eliminat, nimicit. Sau observaţi cum aflăm la început de căderea Oliei Meşcerskaia : în cabinetul confortabil al directoarei, unde miroase a lăcrămioare proaspete şi a căldură emanată de o sobă lucie de teracotă, în mijlocul observaţiilor ce i se fac în legătură cu coafura şi cu pantofii scumpi. Mărturisirea cumplită sau, cum spune autorul, „nemaipomenita mărturisire, care o uluise pe directoare“, este descrisă în felul următor : „Şi aici Meşcerskaia, fără a-şi pierde calmul şi purtarea firească, a întrerupt-o deodată cu politeţe :

— Scuzaţi-mă, *Madame,* vă înşelaţi : sînt femeie. Şi ştiţi cine este de vină ? Prietenul şi vecinul tatii, fratele dumneavoastră, Alexei Mihailovici Maliutin. S-a întîmplat vara trecută, la ţară...“

Împuşcătura este redată ca un mic amănunt din descrierea trenului ce tocmai a sosit în gară, uluitoarea mărturisire ne este comunicată aici ca un oarecare amănunt din discuţia privind pantofii şi coafura ; chiar şi rigoarea, precizia relatării — „prietenul şi vecinul tatii, fratele dumneavoastră, Alexei Mihailovici Maliutin“ — n-are, desigur, alt rost decît să stingă, să spulbere neverosimilul acestei uluitoare mărturisiri. Tot-

odată, autorul subliniază imediat şi un alt aspect, aspectul real, atît al focului de revolver cît şi al mărturisirii. Chiar şi în scena de la cimitir autorul defineşte cu vorbe adevărate sensul existenţial al evenimentelor şi aminteşte de uimirea dirigintei, care nu poate înţelege „cum să pui alături de această privire curată lucrurile *cumplite* legate acum de numele Oliei Meşcerskaia ?“. Aceste lucruri *cumplite,* legate de numele Oliei Meşcerskaia, sînt redate în povestire tot timpul, pas cu pas, fără nici o diminuare, totuşi povestirea nu ne lasă o impresie de cumplit, retrăim cumplitul în cadrul unui sentiment cu totul diferit, şi chiar şi povestirea în sine consacrată cumplitului poartă cine ştie de ce ciudatul titlu de respiraţie uşoară, şi totul este pătruns de suflarea rece şi fină a primăverii.

Să ne oprim asupra titlului : titlul povestirii nu se alege, desigur, la întîmplare, el vizează dezvăluirea temei celei mai importante, trasează dominanta care determină întreaga construcţie a povestirii. Acest concept, introdus în estetică de către Christiansen, se dovedeşte profund fertil şi, categoric, nu ne putem lipsi de el atunci cînd analizăm o operă. Într-adevăr, orice povestire, tablou, poezie constituie, fără doar şi poate, un ansamblu complex, alcătuit din elemente cu totul deosebite, prezentînd un grad diferit de organizare, o ierarhie diferită în subordonări şi conexiuni ; acest ansamblu complex oferă întotdeauna un moment dominant şi conducător, care determină construcţia povestirii în tot restul ei, sensul şi denumirea fiecărei părţi a acesteia. În povestirea noastră această dominantă este, desigur, „respiraţia uşoară“ [52]. Ea ne apare însă abia la sfîrşitul povestirii, ca o amintire din trecut a dirigintei, evocînd o discuţie, auzită întîmplător, dintre Olia Meşcerskaia şi o prietenă a acesteia. Discuţia despre criteriile de frumuseţe feminină, redată în stilul pe jumătate comic propriu unor „cărţi vechi şi caraghioase“, constituie, de fapt, acea *pointe* a întregii nuvele, acea catastrofă care ne dezvăluie adevăratul ei sens. „Cartea veche şi caraghioasă“ consfinţeşte drept criteriu principal al frumuseţii „respiraţia uşoară“. „Respiraţie uşoară ! Iar eu am respiraţie uşoară — ascultă cum oftez — nu-i aşa că o am ?“ Avem impresia că auzim chiar oftatul, şi deodată stilul acesta cu rezonanţe co-

mice şi caraghioase ne dezvăluie un sens cu totul diferit, concretizat în cuvintele finale ale autorului exprimînd catastrofa : „Acum această respiraţie uşoară s-a risipit din nou în lume, în acest cer plin de nori, în acest vînt rece de primăvară...“. Aceste cuvinte par să încheie cercul, identificînd sfîrşitul cu începutul. Cît de mult poate uneori să însemne şi ce sens mare să aibă un mic cuvînt într-o frază construită artistic. În fraza dată, cuvîntul purtător al întregii catastrofe din povestire este *„această“* respiraţie uşoară. *Această* : este vorba de suflarea care tocmai a fost pomenită, de acea respiraţie uşoară pe care o demonstra Olia Meşcerskaia, punînd-o pe prietena ei s-o asculte cum respiră ; şi, în continuare, cuvintele catastrofei : „...în acest cer plin de nori, în acest vînt rece de primăvară...“. Aceste cuvinte concretizează şi adună ideea povestirii, care începe cu descrierea cerului plin de nori şi a vîntului rece de primăvară. Prin cuvintele sale de încheiere, rezumînd întreaga povestire, autorul pare să spună că tot ce s-a întîmplat, tot ce a însemnat viaţa, dragostea, omorîrea, moartea Oliei Meşcerskaia — totul se reduce, în fond, la un singur eveniment : *această* respiraţie uşoară s-a risipit din nou în lume, în *acest* cer plin de nori, în *acest* vînt rece de primăvară. Iar tot ce a descris autorul mai înainte — mormîntul, vremea de aprilie, zilele cenuşii, vîntul rece — toate se unesc deodată, se strîng brusc într-un singur punct, se introduc şi se integrează în povestire : brusc, povestirea dobîndeşte un nou sens şi o nouă valoare expresivă — nu mai avem în faţă un oarecare peisaj provincial din Rusia, un oarecare cimitir spaţios de provincie, un oarecare sunet produs de vînt în cununa de porţelan — toate acestea înseamnă respiraţia uşoară care s-a risipit în lume şi care în semnificaţia ei cotidiană înseamnă de fapt tot focul de revolver, tot Maliutin, întreaga grozăvie legată de numele Oliei Meşcerskaia. Teoreticienii au dreptate să definească *pointe* drept final axat pe un moment nestabil sau, în muzică, finalul axat pe dominantă. La sfîrşit, cînd ştim deja tot, cînd povestea vieţii şi morţii Oliei Meşcerskaia s-a depănat în întregime în faţa noastră, cînd cunoaştem tot ce ne-ar putea interesa despre dirigintă, deodată, cu o forţă neaşteptată, povestirea aruncă asupra celor aflate o lumină cu totul nouă, şi acest salt, pe

care nuvela îl face de la mormînt la povestea cu respiraţia uşoară, este hotărîtor pentru compoziţia ansamblului, un salt care are darul de a prezenta ansamblul sub un aspect cu totul nou pentru noi.

Iar fraza finală, pe care am numit-o mai sus catastrofică, rezolvă acest final nestabil axat pe dominantă — mărturisirea, neaşteptată şi caraghioasă, cu privire la respiraţia uşoară uneşte cele două planuri ale povestirii. Nici aici autorul nu pune deloc în umbră realitatea şi n-o contopeşte cu ficţiunea. Olia Meşcerskaia îi povesteşte prietenei sale lucruri ridicole în sensul cel mai exact al cuvîntului, şi atunci cînd îi redă conţinutul cărţii :„...ei, bineînţeles, nişte ochi negri, clocotind de smoală — zău, chiar aşa scrie : clocotind de smoală ! — gene negre ca noaptea..." etc., toate acestea sînt într-adevăr caraghioase. Şi chiar suflul real — „ascultă cum oftez" — care ţine de realitate, este şi el un amănunt caraghios al acestei convorbiri ciudate. Tot el însă, considerat în alt context, îi ajută autorului să unească laolaltă toate părţile dispersate ale povestirii sale, şi deodată rîndurile catastrofice derulează în faţa noastră cu o excepţională concizie întreaga povestire, începînd cu *acest* oftat uşor şi pînă la *acest* vînt rece de primăvară de la cimitir, şi ne convingem într-adevăr că povestirea are ca temă respiraţia uşoară.

Am putea demonstra mai în amănunt că autorul face apel la o serie de mijloace auxiliare, care slujesc aceluiaşi scop. Ne-am referit la un singur procedeu, mai limpede şi mai vizibil, al formării artistice, şi anume la compoziţia subiectului ; dar, bineînţeles, nu numai compoziţia subiectului, ci şi o serie de alte momente determină transformarea impresiei ce ne vine dinspre evenimente, transformare ce concretizează, credem, esenţa acţiunii exercitate asupra noastră de către artă. Felul în care autorul relatează aceste evenimente, limbajul folosit, tonalitatea generală, cum îşi alege cuvintele, cum construieşte frazele, dacă recurge la descrierea scenelor sau redă succint bilanţul lor, dacă citează direct însemnările din jurnal, dialogurile eroilor, ori pur şi simplu ne pune la curent cu evenimentele — toate acestea ţin de elaborarea artistică a temei, egală în semnificaţie cu procedeul indicat şi analizat de noi.

În speță, de o importanță maximă este alegerea faptelor. Spre a înlesni analiza, am opus dispoziția compoziției, adică momentul natural și cel artificial, uitînd că și dispoziția, adică selectarea faptelor ce urmează a fi supuse procesului de elaborare formală, reprezintă un act de creație. Viața Oliei Meșcerskaia a cunoscut mii de evenimente, mii de convorbiri, legătura amoroasă cu ofițerul a prezentat zeci de peripeții, printre simpatiile ei din rîndul liceenilor nu se număra doar Șenșin, ea n-a pomenit doar o dată în fața directoarei numele lui Maliutin, însă autorul s-a oprit asupra acestor episoade, dînd la o parte mii de alte episoade, și în acest act de alegere, de selectare, de eliminare a inutilului se manifestă, desigur, actul de creație. După cum pictorul, atunci cînd zugrăvește un copac, nu redă și nici n-ar fi posibil să redea fiecare frunzuliță în parte, ci realizează fie impresia sumară generală de pată, fie cîteva frunze separate — tot așa și scriitorul, alegînd numai acele trăsături ale evenimentelor care îi sînt necesare, prelucrează și reconstruiește radical materialul de viață. Și, în fond, depășim limitele acestei selectări atunci cînd începem să extindem asupra materialului aprecierile noastre existențiale.

Blok a redat admirabil această normă de creație într-un poem al său atunci cînd a înscris într-o relație de opoziție pe de o parte :

Viața ni-i fără căpătîi.
Pe toți ne paște întîmplarea...

iar pe de alta :

Alungă semnele-ntîmplării —
Și vei vedea : lumea-i frumoasă.

În special, merită o atenție deosebită felul în care scriitorul își organizează discursul, limbajul său, structura, ritmul, melodica narațiunii. Fraza aceea neobișnuit de calmă, de o autentică ținută clasică, în care Bunin își desfășoară nuvela, conține, desigur, toate elementele și forțele necesare concretizării artistice a temei. Ne vom referi ulterior la importanța primordială pe care o are pentru respirația noastră structura

discursului scriitoricesc. Am făcut o serie de notări experimentale ale respiraţiei noastre în timpul lecturii unor fragmente de proză şi versuri, cu o structură ritmică diferită ; în particular, ne-am notat integral respiraţia în timpul lecturii acestei povestiri. Blonski este îndreptăţit să afirme că, în fond, simţim aşa cum respirăm, şi că pentru acţiunea emoţională a fiecărei opere apare semnificativ sistemul de respiraţie [53] care îi corespunde. Obligîndu-ne să ne cheltuim respiraţia cu parcimonie, în porţii mici, s-o oprim, autorul creează fără dificultate fundalul emoţional general necesar reacţiei noastre, fundalul unei stări sufleteşti reţinute cu tristeţe. Dimpotrivă, atunci cînd ne determină să evacuăm dintr-o dată tot aerul aflat în plămîni şi să completăm din nou, cu energie, această rezervă, poetul creează un fundal emoţional total diferit pentru reacţia noastră estetică.

Vom mai avea prilejul să vorbim despre importanţa pe care o atribuim acestor notaţii pe curba respiraţiei şi ce ne învaţă ele. Considerăm însă oportun şi semnificativ faptul că respiraţia noastră în timpul lecturii acestei povestiri este şi ea, cum arată notaţia pneumografică, o respiraţie *uşoară*, că, deşi citim despre omor, despre moarte, despre mîlul vieţii, despre întreaga grozăvie legată de numele Oliei Meşcerskaia, în tot acest timp respirăm de parcă n-am recepta nişte lucruri cumplite, ci ca şi cum fiece frază ar aduce iluminarea şi eliberarea de toată această grozăvie. Şi în locul unei tensiuni chinuitoare resimţim o uşurare aproape morbidă. Aceasta marchează, în orice caz, contradicţia afectivă, ciocnirea dintre două sentimente polare care constituie, evident, uimitoarea lege psihologică a nuvelei artistice. Spun uimitoare, pentru că întreaga estetică tradiţională ne-a pregătit în vederea unei interpretări diametral opuse a artei : secole de-a rîndul esteticienii tot insistă asupra armoniei dintre formă şi conţinut, asupra ideii că forma ilustrează, completează, acompaniază conţinutul, şi cînd colo descoperim deodată că este cea mai mare eroare, că forma luptă împotriva conţinutului, se războieşte cu el, şi-l subordonează, şi că această contradicţie dialectică dintre formă şi conţinut ar cuprinde adevăratul sens psihologic al reacţiei noastre estetice. Într-adevăr, am fi zis că, pentru a zugrăvi respiraţia uşoară, Bunin trebuia să aleagă

tot ce poate fi mai liric, mai lipsit de griji, mai transparent în evenimentele, întîmplările şi caracterele din viaţă. De ce nu ne-o fi spus povestea unei prime iubiri, transparentă ca aerul, pură şi neumbrită ? De ce a ales tot ce poate fi mai groaznic, brutal, apăsător şi tulbure, atunci cînd şi-a propus să dezvolte tema respiraţiei uşoare ?

Ajungem parcă la concluzia că o operă de artă conţine întotdeauna o anumită contradicţie, o anumită neconcordanţă intimă între material şi formă, că autorul alege parcă anume un material greu de subordonat, care prin proprietăţile sale opune rezistenţă tuturor străduniilor autorului de a spune ceea ce vrea să spună. Şi cu cît este materialul mai dificil, mai rezistent şi mai ostil, cu atît pare mai adecvat pentru scopurile urmărite de autor. Iar aspectul formal pe care autorul îl conferă acestui material nu are în vedere să descopere proprietăţile inerente materialului, să dezvăluie integral viaţa unei eleve de liceu din Rusia în toată tipicitatea şi profunzimea ei, să surprindă şi să analizeze evenimentele în adevărata lor esenţă, ci este orientat în direcţia opusă : să-şi subordoneze aceste proprietăţi, pentru a sili cumplitul să vorbească în limbajul respiraţiei uşoare, şi pentru a sili mîlul vieţii să răsune, să răsune iar şi iar, ca un vînt rece de primăvară.

Capitolul VIII

TRAGEDIA LUI HAMLET, PRINȚ DE DANEMARCA

Enigma lui Hamlet. Soluții „subiective" și soluții „obiective". Problema caracterului lui Hamlet. Structura tragediei : fabulația și subiectul. Identificarea eroului. Catastrofa.

SE CREDE în unanimitate că tragedia lui Hamlet este o enigmă. Toți au impresia că ea se deosebește de alte tragedii — ale lui Shakespeare sau chiar ale altor autori — în primul rînd prin faptul că acțiunea se desfășoară în așa fel, încît provoacă în mod inevitabil o anumită neînțelegere și uimire a spectatorilor. Drept care studiile și lucrările critice consacrate acestei piese au aproape întotdeauna caracter de interpretări, fiind construite după același tipic — încearcă să dezlege ghicitoarea pusă de Shakespeare. Ghicitoarea aceasta ar putea fi formulată astfel : de ce Hamlet, care trebuie să-l ucidă pe rege îndată după discuția cu umbra, nu se hotărăște defel s-o facă și întreaga tragedie este axată pe povestea inactivității ? Pentru a rezolva acest mister, care preocupă într-adevăr mintea fiecărui cititor, deoarece în piesă Shakespeare nu dă o explicație directă și clară a atitudinii de tergiversare pe care o are Hamlet, criticii caută motivul acestei tergiversări în două lucruri : în caracterul și în trăirile eroului însuși sau în condițiile obiective. Criticii din prima categorie reduc problema la caracterul lui Hamlet și încearcă să demonstreze că Hamlet nu-și răzbună tatăl de la bun început fie pentru că etica lui se împotrivește actului de răzbunare, fie pentru că el este nehotărît și lipsit de voință din fire, fie pentru că, așa cum a arătat Goethe, o sarcină prea

mare a fost pusă pe nişte umeri prea firavi. Deoarece nici una dintre aceste interpretări nu lămureşte pînă la capăt tragedia, se poate afirma cu certitudine că toate aceste interpretări nu au nici o valoare ştiinţifică, întrucît, cu acelaşi succes, pot fi susţinute şi opinii diametral opuse în raport cu fiecare din punctele de vedere formulate mai sus. Cercetătorii de opinie opusă abordează opera de artă cu încredere şi naivitate, încercînd să explice tergiversarea lui Hamlet prin structura vieţii sale sufleteşti, ca şi cum ar fi vorba de un om viu în carne şi oase, şi în general argumentele lor pornesc de la viaţa şi de la valoarea naturii umane, nu de la construcţia artistică a piesei. Aceşti critici ajung să afirme că Shakespeare a urmărit anume să înfăţişeze un om fără voinţă şi să dezvolte tragedia ce se petrece în sufletul unui om chemat la fapte mari, dar care nu are forţa necesară pentru a le înfăptui. Ei au interpretat *Hamlet* în special ca o tragedie a neputinţei şi a lipsei de voinţă, fără a lua în seamă o serie întreagă de scene care vădesc la Hamlet trăsături diametral opuse, demonstrînd că era un om de o rară hotărîre, curaj, vitejie, că nici un fel de considerente morale nu-l făceau să oscileze etc.

Criticii din cealaltă categorie au căutat să descopere motivele tergiversării lui Hamlet în obstacolele obiective ridicate în calea înfăptuirii scopului ce-l avea în faţă. Ei au arătat că regele şi curtenii îi opun o rezistenţă foarte puternică lui Hamlet, că acesta nu-l ucide pe rege de la început pentru că nu poate s-o facă. Aceşti critici, care îl urmează pe Werder, afirmă că misiunea lui Hamlet nu era să-l ucidă pe rege, ci să-l dea în vileag, să dovedească în faţa tuturor vinovăţia lui şi abia după aceea să-l pedepsească. Se pot aduce numeroase dovezi întru susţinerea acestei opinii, dar şi de astă dată, dovezi la fel de numeroase, extrase din tragedie, o resping fără greutate. Aceşti critici scapă din vedere două lucruri fundamentale, de unde şi crunta lor eroare : în primul rînd, tragedia nu ne oferă, nici direct, nici indirect, o asemenea formulare a misiunii lui Hamlet. Aceşti critici inventă în plus, în locul lui Shakespeare, noi sarcini care complică lucrurile, apelînd şi de data aceasta la argumente ce ţin mai

mult de bunul simţ şi de verosimilul vieţii curente decît de estetica tragicului. A doua greşeală pe care ei o fac : lasă în afara cîmpului lor vizual un imens număr de scene şi monologuri ce ne arată cît se poate de limpede că Hamlet îşi dă seama şi el de caracterul subiectiv al şovăielii sale, că el nu înţelege ce-l face să pregete, că el invocă în acest sens cîteva motive cu totul diferite şi că nici unul din aceste motive nu poate suporta povara de a servi drept sprijin pentru a explica întreaga acţiune.

Ambele categorii de critici sînt de acord că tragedia este în cel mai înalt grad enigmatică, iar această mărturisire este suficientă pentru a lipsi argumentele lor de orice putere de convingere.

În definitiv, dacă aprecierile lor sînt judicioase, ne-am aştepta ca tragedia să nu prezinte nici o enigmă. Despre ce fel de enigmă mai poate fi vorba dacă Shakespeare urmăreşte anume să reprezinte un om nehotărît şi lipsit de voinţă ? Am vedea atunci de la bun început şi am înţelege că tergiversarea este o urmare a nehotărîrii. Vai de piesa ce ar avea ca temă lipsa de voinţă, dacă această lipsă de voinţă s-ar ascunde în ea sub formă de enigmă şi dacă ar avea dreptate criticii din cea de a doua categorie, care afirmă că dificultatea este generată de obstacolele de ordin exterior ; în acest caz ar fi trebuit să spunem că Hamlet este o eroare dramaturgică a lui Shakespeare, pentru că autorul n-a ştiut să redea clar şi precis lupta cu obstacolele de ordin exterior, luptă care constituie adevăratul sens al tragediei şi care este, de asemenea, o enigmă. Criticii încearcă să rezolve enigma lui Hamlet introducînd din afară considerente şi idei care nu ne sînt date în tragedie şi în general abordează această tragedie ca pe un caz existenţial complicat, care se cere lămurit în planul bunului simţ. Cum admirabil a spus Bőrne, tabloul este acoperit cu un văl, încercăm să-l dăm la o parte ca să vedem tabloul ; cînd colo, vălul este pictat chiar pe tablou. Cu totul exact. Este uşor să demonstrăm că enigma este pictată chiar în tragedie, că tragedia a fost construită intenţionat ca o enigmă, că ea trebuie receptată şi înţeleasă ca o enigmă ce scapă tălmăcirii logice, şi dacă criticii vor să lipsească tragedia de enigmă, implicit o vor lipsi de un aspect esenţial.

Să ne oprim asupra caracterului enigmatic al piesei. În pofida tuturor deosebirilor de păreri, critica semnalează aproape în unanimitate acest caracter abscons, incomprehensibil, de nepătruns al piesei. Gessner spune că *Hamlet* este o tragedie a măştilor. În faţa lui Hamlet şi a tragediei sale ne aflăm, după cum formulează această opinie Kuno Fischer, ca în faţa unei perdele. Credem tot timpul că dincolo de ea se află o imagine, dar în cele din urmă aflăm că această imagine este de fapt chiar perdeaua. Hamlet, spune Bőrne, este ceva incongruent, mai rău ca moartea, ceva ce nu s-a născut încă. Goethe vorbea de problema tenebrelor referindu-se la această tragedie, Schlegel o echivala cu o ecuaţie iraţională, Baumgardt se referă la fabulaţia complexă, care conţine o serie lungă de evenimente variate şi neaşteptate. „Tragedia *Hamlet* poate fi într-adevăr comparată cu un labirint", conchide şi Kuno Fischer. „În *Hamlet,* spune Brandes, peste piesă nu planează sensul general sau ideea de ansamblu. Nu precizia a fost idealul pe care Shakespeare l-a avut permanent în faţa ochilor... Aici întîlnim numeroase enigme şi contradicţii, dar forţa de atracţie a piesei este condiţionată în mare parte tocmai de caracterul ei abscons" (21, p. 38). Vorbind despre cărţile „absconse", Brandes găseşte că *Hamlet* este una dintre acestea : „Pe-alocuri drama pare să deschidă o prăpastie între învelişul acţiunii şi nucleul ei" (21, p. 31). „Hamlet rămîne o enigmă, spune Ten Brink, dar o enigmă irezistibil de atrăgătoare deoarece sîntem conştienţi că nu este inventată în mod artificial, ci îşi are izvorul în natura lucrurilor" (125, p. 142). „Dar Shakespeare a creat, spune Dowden, o enigmă, care a devenit pentru gîndire un element pururea stimulator şi pe care gîndirea nu-l elucidează niciodînd în totul. Deci nu avem motive să bănuim că vreo *idee* sau frază magică ar putea să rezolve dificultăţile pe care le prezintă drama sau să lumineze brusc tot ce este abscons în ea. Lipsa de claritate este proprie pentru orice operă de artă care are în vedere viaţa, nu un anumit obiectiv ; iar această viaţă, această istorie a sufletului, care a urmat linia ce trece de-a lungul hotarului umbrit dintre întunericul nopţii şi lumina zilei, are... multe elemente ce scapă cercetării şi dezorientează" (32, p. 131).

Am putea continua la nesfîrşit cu asemenea exemple, deoarece toţi criticii, cu cîteva excepţii izolate, se opresc asupra acestui aspect. Acelaşi lucru îl spun şi cei care îl hulesc pe Shakespeare, precum Tolstoi, Voltaire şi alţii. În prefaţa la tragedia *Semiramida,* Voltaire spune că „desfăşurarea evenimentelor în tragedia *Hamlet* prezintă o nemaipomenită harababură". Rümelin spune că „piesa este ininteligibilă în ansamblu" (159, pp. 74—15).

Dar pentru această critică absconsul înseamnă învelişul care acoperă nucleul, perdeaua dincolo de care se ascunde imaginea, vălul care ascunde privirilor noastre tabloul. Dacă *Hamlet* al lui Shakespeare este într-adevăr ceea ce spun criticii despre el, devine de neînţeles de ce ne apare de nepătruns şi învăluit în mister. Dealtfel, trebuie să spunem că, de multe ori, acest caracter enigmatic este exagerat peste măsură şi, de cele mai multe ori, se bazează pe o eroare. Printre astfel de erori trebuie considerată opinia lui Merejkovski, care spune : „Umbra tatălui său apare în faţa lui Hamlet într-o atmosferă solemnă, romantică, însoţită de tunete şi cutremur... Umbra tatălui îi vorbeşte lui Hamlet despre tainele din lumea de dincolo de mormînt, despre Dumnezeu, despre răzbunare şi sînge" (84. p. 141). Doar un libret de operă ne-ar putea oferi astfel de rînduri. Nu credem că e necesar să precizăm că adevăratul *Hamlet* nu conţine nimic din toate acestea.

Aşadar, putem da la o parte toate interpretările critice care încearcă să producă o separaţie între acest caracter enigmatic şi tragedia în sine, să dea la o parte vălul care acoperă tabloul. Este interesant, totuşi, să vedem ce spune această critică despre enigma ce învăluie caracterul şi comportarea lui Hamlet. Bőrne declară : „Shakespeare este un rege care nu se supune normei. Dacă ar fi ca oricare altul, am putea spune : Hamlet este un caracter liric, în contradicţie cu orice prelucrare dramatică" (20, p. 404). Aceeaşi neconcordanţă o semnalează şi Brandes : „Să nu uităm, spune el, că acest fenomen dramatic, eroul care nu acţionează, a fost impus într-o anumită măsură chiar de tehnica dramei. Dacă Hamlet l-ar fi ucis pe rege imediat după dezvăluirile spiritului, piesa s-ar fi rezumat la un singur act. De aceea s-au impus cu necesitate unele retardări" (21, p. 37). Dacă lucrurile s-ar prezenta în-

tr-adevăr aşa, aceasta ar însemna pur şi simplu că subiectul este inapt pentru tragedie, Shakespeare încetineşte în mod artificial o acţiune care s-ar fi putut încheia instantaneu, iar el introduce patru acte inutile într-o piesă ce s-ar fi putut încadra perfect într-un singur act. La fel socoteşte şi Montagu, care îşi concretizează părerea într-o formulare admirabilă: „Lipsa de acţiune este de fapt elementul care reprezintă acţiunea din primele trei acte". O interpretare înrudită cu cea de mai sus ne-o oferă Beck. După părerea sa, explicaţia se află în contradicţia dintre fabulaţia piesei şi caracterul eroului. Fabulaţia, desfăşurarea acţiunii, ţine de cronica în care şi-a turnat Shakespeare subiectul, pe cînd caracterul lui Hamlet aparţine lui Shakespeare. Cele două elemente se înscriu în planul unei contradicţii ireconciliabile. „Shakespeare n-a fost stăpînul absolut al piesei sale şi n-a dispus cu totul liber de părţile ei componente" — aceasta i-a revenit cronicii. Într-adevăr, chiar aşa, şi este ceva atît de simplu şi de adevărat, încît n-avem motive să mai căutăm cine ştie ce alte explicaţii în exterior. În felul acesta trecem la o altă categorie de critici, cei care caută rezolvarea enigmei lui Hamlet fie în condiţiile tehnicii dramaturgice, cum s-a exprimat sumar Brandes, fie în rădăcinile istorico-literare pe care s-a înălţat întreaga tragedie. Apare însă evident: în acest caz ar însemna că normele tehnicii au biruit capacitatea scriitorului sau caracterul istoric al subiectului a depăşit posibilităţile de prelucrare artistică. În ambele cazuri *Hamlet* ar fi o eroare a lui Shakespeare, care n-a ştiut să aleagă un subiect potrivit pentru tragedia sa; din acest punct de vedere, Jukovski are toată dreptatea cînd afirmă: „Capodopera lui Shakespeare *Hamlet* mi se pare o monstruozitate. Nu-i înţeleg sensul. Cei care găsesc atît de multe în Hamlet îşi demonstrează mai curînd propria bogăţie a minţii şi imaginaţiei decît superioritatea lui Hamlet. Nu-mi vine să cred că, atunci cînd şi-a compus tragedia, Shakespeare a gîndit în legătură cu ea tot ce au gîndit Tieck şi Schlegel atunci cînd au citit-o: ei văd în ea şi în evidentele ei ciudăţenii întreaga viaţă a omului cu enigmele ei de nepătruns... L-am rugat să-mi citească *Hamlet* şi să-mi spună după aceea amănunţit tot ce gîndeşte despre acest *teribil monstru*".

Goncearov exprimă aceeaşi părere atunci cînd afirmă că Hamlet nu poate fi interpretat : „Hamlet nu este un rol tipic — nimeni nu-l va putea interpreta şi n-a existat nicicînd vreun actor care să-l fi interpretat... Ar trebui să se epuizeze în el ca jidovul rătăcitor... Trăsăturile lui Hamlet sînt fenomene ce nu pot fi sesizate într-o stare sufletească normală, obişnuită“. Ar fi greşit totuşi să apreciem că interpretările istorico-literare şi formale, care caută cauzele tergiversării lui Hamlet în împrejurările de factură tehnică sau istorică, ar înclina toate spre concluzia potrivit căreia Shakespeare a scris o piesă proastă. O serie de exegeţi se referă şi la sensul estetic pozitiv ce rezidă în necesitatea de a apela la această tergiversare. Astfel, Volkenştein împărtăşeşte o opinie opusă celei formulate de Heine, Bőrne, Turgheniev şi alţii, care îl consideră pe Hamlet drept un om lipsit de voinţă. Această ultimă opinie a fost exprimată admirabil de Hebbel, care spune : „Hamlet este un cadavru încă înainte de începerea tragediei. Ceea ce vedem sînt trandafirii şi spinii ce cresc din acest cadavru“. Volkenştein susţine că adevărata natură a operei dramatice şi, în particular, a tragediei, constă în extraordinara intensitate a pasiunilor şi că se bazează întotdeauna pe forţa lăuntrică a eroului. De aceea el crede că opinia potrivit căreia Hamlet este un om lipsit de voinţă „se sprijină... pe acea încredere oarbă în materialul verbal de care uneori dă dovadă chiar şi cea mai profundă critică literară... Eroul dramatic nu trebuie crezut pe cuvînt, trebuie să se controleze cum acţionează. Iar Hamlet acţionează mai mult decît energic, el duce de unul singur o luptă sîngeroasă şi de durată împotriva regelui, împotriva întregii Curţi a Danemarcii. În aspiraţia lui tragică de a restabili adevărul, el îl atacă pe rege de trei ori, cu toată hotărîrea : o dată îl omoară pe Polonius, altă dată pe rege îl salvează rugăciunea, a treia oară — la sfîrşitul tragediei — Hamlet îl ucide pe rege. Cu o admirabilă inventivitate, Hamlet înscenează spectacolul-«cursă», verificînd spusele umbrei ; înlătură cu abilitate din calea sa pe Rosencrantz şi Guildenstern. El duce o luptă într-adevăr titanică... Natura fizică a lui Hamlet corespunde caracterului său suplu şi viguros. Laertes este cel mai bun scrimer din Franţa, iar Hamlet îl înfrînge, dovedindu-se a fi un luptător mai iscusit (ceea ce

contrazice afirmaţia lui Turgheniev privind slăbiciunea fizică a lui Hamlet !). Eroul tragediei reprezintă un *maximum* de voinţă... şi nu am fi resimţit efectul tragic de pe urma piesei dacă eroul ar fi fost nehotărît şi nevolnic“ (139, pp. 137, 138). Opinia de mai sus prezintă interes nu pentru că indică trăsăturile care marchează forţa şi curajul lui Hamlet, ceea ce s-a mai făcut de multe ori, după cum s-au subliniat de multe ori şi obstacolele ce se ridică în faţa lui Hamlet. Opinia este remarcabilă prin interpretarea inedită pe care o dă materialului tragediei referitor la lipsa de voinţă a lui Hamlet. Volkenştein consideră că toate monologurile în care Hamlet îşi reproşează lipsa de hotărîre vizează de fapt autostimularea voinţei, şi arată că ele nu constituie deloc o probă a slăbiciunii, ci, dacă vreţi — dimpotrivă.

Deci, potrivit acestei opinii, toate reproşurile privind lipsa de voinţă pe care şi le face Hamlet sînt o mărturie în plus a marii sale forţe volitive. Deşi duce o luptă titanică, deşi manifestă maximum de forţă şi energie, el este nemulţumit de ceea ce face, pretinde mai mult de la sine şi, astfel, interpretarea de mai sus salvează situaţia, demonstrînd că această contradicţie n-a fost inclusă în dramă din întîmplare şi că de fapt este o contradicţie aparentă. Cuvintele privind lipsa de voinţă se cer interpretate ca o dovadă maximă de voinţă. Totuşi nici această încercare nu aduce soluţia. Într-adevăr, ea ne oferă doar o rezolvare aparentă a problemei şi reia, în fond, vechiul punct de vedere privind caracterul lui Hamlet, fără a elucida, în esenţă, de ce Hamlet tergiversează, de ce nu-l ucide pe rege în actul întîi, imediat după întîlnirea cu umbra, aşa cum îi pretinde Brandes, şi de ce tragedia nu ia sfîrşit odată cu încheierea actului întîi. În cazul acestei interpretări trebuie să aderăm, vrînd-nevrînd, la direcţia care se trage de la Werder şi care indică obstacolele exterioare ca fiind adevărata cauză a tergiversării lui Hamlet. Dar această interpretare se înscrie într-o evidentă contradicţie cu adevăratul sens al piesei. Că Hamlet duce o luptă titanică, putem fi de acord dacă luăm ca punct de plecare caracterul eroului însuşi. Admitem că el concentrează într-adevăr mari forţe. Dar cine îi sînt duşmanii, împotriva cui luptă şi în ce constă de fapt lupta lui ? Puneţi această întrebare şi veţi vedea imediat cît de bicisnici sînt ad-

versarii lui Hamlet, cît de insignifiante sînt cauzele care îl opresc să ucidă, cît de orbeşte se lasă el însuşi în voia uneltirilor îndreptate împotriva lui. Într-adevăr, chiar criticul semnalează că pe rege îl salvează rugăciunea, dar oare tragedia ne dă vreun indiciu că Hamlet este un om profund credincios şi că această cauză ţine de mişcările sufleteşti de o deosebită tărie ? Dimpotrivă, ea se iveşte cu totul întîmplător şi ne pare de neînţeles. Din moment ce, din pură întîmplare, îl ucide pe Polonius în locul regelui, înseamnă că hotărîrea se concretizase imediat după spectacol. Se pune, dar, întrebarea de ce spada sa loveşte pe rege abia la sfîrşitul tragediei ? În fine, oricît de sistematică ar fi lupta pe care o duce, oricît de fortuită, episodică, limitată de fiece dată de un sens local — de cele mai multe ori ea nu înseamnă un atac, ci pararea loviturilor îndreptate împotriva lui. Uciderea lui Guildenstern şi toate celelalte nu sînt decît acte de autoapărare şi, desigur, nu putem numi luptă titanică aceste acţiuni de autoapărare ale omului. Vom mai avea prilejul să arătăm că toate cele trei cazuri cînd Hamlet încearcă să-l ucidă pe rege, la care se referă de fiece dată Volkenştein, nu vin în sprijinul celor susţinute de critic, ci demonstrează exact contrariul. Tot atît de puţină lumină aduce şi spectacolul cu *Hamlet*, înrudit ca sens cu interpretarea de mai sus, montat pe scena Studioului II al Teatrului de artă din Moscova. Realizatorii spectacolului au încercat să pună în practică ideile cu care tocmai am făcut cunoştinţă pe plan teoretic. Ei au pornit de la ciocnirea dintre două tipuri ale naturii umane şi de la evoluţia luptei dintre ele. „Unul este protestatar, eroic, luptă pentru afirmarea principiilor care constituie viaţa lui. Acesta este Hamlet, aşa cum îl vedem noi. Pentru a evidenţia mai pregnant şi sublinia semnificaţia lui primordială, ne-am văzut siliţi să reducem considerabil textul tragediei, să eliminăm din el tot ce ar fi putut întîrzia vîrtejul final... La mijlocul actului al doilea, Hamlet ia spada în mînă şi n-o mai lasă pînă la sfîrşitul tragediei ; am subliniat caracterul său activ şi prin accentuarea obstacolelor pe care le întîlneşte în drum. De unde a rezultat şi tratarea regelui şi a celor apropiaţi lui. Regele Claudius personifică tot ce se pune în calea eroicului Hamlet... Şi Hamlet al nostru duce o luptă neînfrînată şi pătimaşă împotriva a

tot ce constituie o personificare a regelui... Pentru a îngroşa culorile, am considerat necesar să permutăm acţiunea în Evul Mediu."

Asta o spun regizorii piesei în manifestul artistic pe care l-au făcut cunoscut cu prilejul acestei puneri în scenă. Ei declară cu toată sinceritatea că, în vederea întrupării scenice, în vederea înţelegerii tragediei, au fost nevoiţi să efectueze asupra piesei trei operaţiuni : întîi — să elimine din ea tot ce împiedică această înţelegere ; al doilea — să accentueze toate obstacolele ce se ridică în calea lui Hamlet ; al treilea — să îngroaşe culorile şi să permute acţiunea în veacurile de mijloc, în timp ce toată lumea consideră că această piesă întruchipează Renaşterea. Evident, după ce s-au efectuat aceste trei operaţii, orice interpretare devine posibilă, dar tot atît de clar este şi faptul că cele trei operaţii transformă tragedia în ceva opus în raport cu felul cum a fost scrisă. Iar împrejurarea că a fost nevoie să se efectueze asupra piesei trei operaţii atît de radicale, spre a transpune în viaţă interpretarea de mai sus, demonstrează elocvent imensa deosebire ce există între sensul autentic al poveştii şi sensul pe care îl dobîndeşte în interpretarea menţionată. Spre a ilustra extraordinarea contradicţie a piesei, la care ajunge teatrul, este suficient să ne referim la faptul că regele, căruia în piesă îi revine de fapt un rol modest, devine în această interpretare antipodul eroic al lui Hamlet [54]. Dacă Hamlet reprezintă un maximum de voinţă eroică, luminoasă — un pol al ei, atunci regele este un maximum de voinţă antieroică, întunecată — celălalt pol al ei. A identifica rolul regelui cu personificarea principiului întunecat al vieţii înseamnă în fond să se scrie o nouă tragedie, care să urmărească obiective opuse acelora pe care le-a avut Shakespeare.

Mult mai mult se apropie de adevăr acele interpretări ale tergiversării manifestate de Hamlet care pornesc tot de la considerente de formă şi aruncă într-adevăr multă lumină asupra rezolvării acestei enigme, dar care nu întreprind nici un fel de operaţii asupra textului tragediei. Printre aceste încercări se numără, de exemplu, şi aceea de a elucida unele particularităţi ale construirii lui *Hamlet* în funcţie de tehnica şi construcţia scenei shakespeariene[55] — dependenţa de această scenă

nu poate fi negată în nici un caz şi studierea ei este profund necesară pentru o înţelegere şi o analiză judicioasă a tragediei. Această semnificaţie o are, de pildă, legea continuităţii temporale în drama shakespeareană, stabilită de Proelss, potrivit căreia spectatorul şi autorul se supun unei convenţionalităţi scenice diferite de cea impusă de tehnica scenei noastre. La noi piesa se împarte în acte ; fiecare act reprezintă în mod convenţional doar acel scurt interval de timp pe care îl ocupă evenimentele înfăţişate acolo. Evenimentele de durată şi schimbarea lor se produc între acte, spectatorul le află ulterior. O distanţă de cîţiva ani poate despărţi un act de actul următor. Toate acestea impun anumite procedee de scris. Situaţia se prezenta altfel pe vremea lui Shakespeare, cînd acţiunea nu era întreruptă în desfăşurarea ei, cînd piesa nu era, se pare, împărţită în acte, şi spectacolul nu era întrerupt de pauze, totul săvîrşindu-se sub privirile spectatorilor. Se înţelege că această importantă convenţionalitate estetică avea o covîrşitoare semnificaţie compoziţională în orice structură dramatică, şi ne putem explica multe lucruri dacă luăm cunoştinţă de tehnica şi estetica scenei contemporane lui Shakespeare. Atunci însă cînd depăşim limita şi începem să credem că, odată cu stabilirea necesităţii tehnice a unui procedeu, am rezolvat şi problema pe care o avem în faţă, săvîrşim o mare greşeală. Este necesar să arătăm în ce măsură fiecare procedeu a fost condiţionat de tehnica scenei din acea vreme. Necesar, dar nu suficient. Trebuie să mai arătăm şi semnificaţia psihologică a acestui procedeu, de ce din mulţimea de procedee similare Shakespeare a ales anume acest procedeu, deoarece nu putem admite că ar exista procedee care îşi au explicaţia exclusiv şi total în necesitatea lor tehnică, ceea ce ar însemna să admitem stăpînirea tehnicii nude în artă. În realitate tehnica determină, fără doar şi poate, construcţia piesei, dar în limitele posibilităţilor tehnice fiece procedeu tehnic şi fiece fapt sînt înălţate cumva la rangul de fapt estetic. Iată un exemplu. Silversvan spune : „Pe poet îl îngrădea o anumită organizare a scenei. În aceeaşi categorie de exemple, subliniind îndepărtarea inevitabilă a personajelor de pe scenă, respectiv imposibilitatea de a încheia piesa sau scena cu o anumită trupă, se înscriu cazurile cînd, în virtutea acţiunii piesei, pe scenă apar

cadavre : acestora nu li se poate porunci să se ridice şi să plece, şi astfel, de pildă, în *Hamlet* apare acel Fortinbras inutil, însoţit de o mulţime de lume, care în fond n-are altă menire decît să rostească :

Luaţi leşurile toate : — acest măcel
Se cade în război, dar nu-n castel. *

Şi toţi ies, ducînd afară trupurile.

Cititorul va putea fără dificultate să sporească numărul unor astfel de exemple în urma unei lecturi atente eventual chiar din Shakespeare" (123, p. 30). Iată un exemplu de interpretare total eronată a scenei finale din *Hamlet,* determinată numai de considerente de ordin tehnic. Nu încape îndoială că, în situaţia cînd nu avea cortină şi desfăşura acţiunea pe o scenă tot timpul deschisă în faţa publicului, dramaturgul trebuia să-şi încheie piesa de fiecare dată în aşa fel încît să existe cineva care să scoată cadavrele de pe scenă. În acest sens, tehnica dramei, incontestabil, l-a îngrădit pe Shakespeare. Desigur, era obligat să facă în aşa fel ca leşurile să fie scoase în scena finală din *Hamlet,* dar avea posibilitatea să realizeze acest lucru în diferite feluri : puteau să le scoată curtenii aflaţi pe scenă, sau pur şi simplu ostaşii din garda Danemarcii. Această necesitate tehnică nu ne îndreptăţeşte deloc să tragem concluzia că Fortinbras apare *numai* pentru a scoate trupurile, şi că, altfel, este un personaj cu totul inutil. Este destul să apelăm, de pildă, la interpretarea pe care o dă piesei Kuno Fischer : el vede o aceeaşi temă a răzbunării întrupată în trei imagini diferite — Hamlet, Laertes şi Fortinbras, toţi trei răzbunători pentru taţii lor — şi vom vedea îndată un sens artistic profund în faptul că, odată cu apariţia lui Fortinbras în final, această temă ajunge la împlinirea ei definitivă şi că marşul victorios al lui Fortinbras dobîndeşte o adîncă semnificaţie acolo unde se află cadavrele celorlalţi doi răzbunători, a căror imagine este opusă în permanenţă celei de a treia ima-

---

* Aici şi în continuare citatele din *Hamlet* se dau după versiunea românească realizată de Vladimir Streinu (Editura Univers şi Teatrul Naţional I. L. Caragiale, Buc., 1970).

gini. În felul acesta descoperim uşor sensul estetic al legii tehnice. Vom apela în repetate rînduri la ajutorul acestui gen de cercetare, şi, în speţă, legea stabilită de Proelss ne ajută considerabil în investigaţiile noastre întru elucidarea atitudinii de tergiversare a lui Hamlet. Aceasta însă reprezintă întotdeauna doar începutul cercetării, nu cercetarea întreagă. De fiecare dată sarcina va fi aceea de a înţelege, odată cu stabilirea necesităţii tehnice a unui procedeu, şi raţiunea lui estetică. Altfel ne vom vedea în situaţia de a conchide, împreună cu Brandes, că nu poetul stăpîneşte tehnica, ci tehnica îl stăpîneşte total pe poet, şi că Hamlet tergiversează pe parcursul a patru acte pentru că piesele aveau cinci acte, nu unul singur ; de asemenea nu vom putea înţelege niciodată de ce aceeaşi tehnică, îngrădind în egală măsură pe Shakespeare şi pe alţi scriitori, a creat în tragedia lui Shakespeare o estetică anumită, diferită de estetica din tragediile contemporanilor săi ; mai mult, de ce una şi aceeaşi tehnică l-a determinat pe Shakespeare să-şi structureze în mod diferit piesele *Othello, Lear, Macbeth* şi *Hamlet*. Probabil că, şi în limitele trasate poetului de tehnica sa, îi rămîne totuşi libertatea creatoare de compoziţie. Aceeaşi carenţă a unor descoperiri ce nu explică nimic este proprie şi unor premise care, în tentativa de a explica sensul lui *Hamlet* pornind de la cerinţele formei artistice, stabilesc legi foarte exacte, necesare pentru înţelegerea tragediei, dar cu totul insuficiente pentru elucidarea ei. Iată ce spune în treacăt Eihenbaum cu privire la Hamlet : „Într-adevăr, tragedia trenează nu pentru că Schiller trebuie să elaboreze psihologia tergiversării, ci dimpotrivă — Wallenstein tergiversează pentru că tragedia trebuie retardată, iar retardarea disimulată. Acelaşi lucru şi în *Hamlet*. De aceea Hamlet ca personalitate cunoaşte interpretări diametral opuse, şi toate au dreptate în felul lor, deoarece toate greşesc în egală măsură. Atît Hamlet cît şi Wallenstein ne sînt prezentaţi în cele două aspecte necesare pentru elaborarea formei tragice — ca forţă de propulsare şi ca forţă de retardare. În locul unei mişcări simple de înaintare potrivit schemei subiectului, găsim ceva în genul unui dans cu mişcări complexe. Din punct de vedere psihologic — aproape o contradicţie... Absolut exact — pentru că psihologia nu slujeşte decît ca motivare : eroul pare o personalitate, iar în realitate este o mască.

Shakespeare a introdus în tragedie fantoma tatălui şi l-a făcut pe Hamlet filozof — este motivarea mişcării şi a retardării. Schiller l-a făcut pe Wallenstein trădător aproape împotriva voinţei acestuia, pentru a făuri mişcarea tragediei, şi introduce elementul astrologic, prin care motivează retardarea" (35, p. 81).

Aici se ivesc o seamă de nedumeriri. Să cădem de acord cu Eihenbaum : elaborarea formei artistice impune într-adevăr ca eroul să propulseze şi în acelaşi timp să frîneze acţiunea. Ce ne va explica acest lucru cu privire la *Hamlet* ? Nimic în plus faţă de explicarea apariţiei lui Fortinbras prin necesitatea de a scoate de pe scenă cadavrele ; într-adevăr, nimic în plus, pentru că şi tehnica scenei şi tehnica formei îl îngrădesc, desigur, pe poet. Dar ele l-au îngrădit pe Shakespeare tot aşa cum l-au îngrădit şi pe Schiller. Se pune întrebarea : de ce unul a scris *Wallenstein,* iar celălalt *Hamlet* ? De ce aceeaşi tehnică şi aceleaşi cerinţe în elaborarea formei artistice au dus o dată la crearea lui *Macbeth,* iar altă dată a lui *Hamlet,* deşi cele două piese sînt diametral opuse prin compoziţia lor ? Să admitem că psihologia eroului este doar o iluzie a spectatorului şi că autorul o introduce ca motivare. Se pune însă întrebarea : oare motivarea pe care o alege autorul este absolut indiferentă pentru tragedie ? Oare este întîmplătoare ? Oare spune ceva prin ea însăşi, sau acţiunea legilor tragediei este absolut aceeaşi, indiferent de motivarea, de forma concretă în care apare, tot aşa după cum exactitatea unei formule algebrice îşi păstrează permanenţa, indiferent de valorile aritmetice ale elementelor substituţiei ?

Astfel, începîndu-şi investigaţiile cu o atenţie deosebită faţă de forma concretă, formalismul degenerează în pură formalistică, ce reduce formele individuale la scheme algebrice cunoscute. Nimeni nu-l va contrazice pe Schiller atunci cînd el declară : poetul tragic „trebuie să prelungească tortura emoţiilor", dar, chiar şi atunci cînd cunoaştem această lege, nu vom înţelege nicicînd de ce această tortură a emoţiilor este prelungită în *Macbeth* în asociere cu un ritm nebunesc în desfăşurarea piesei, pe cînd în *Hamlet* lucrurile se petrec exact invers. După Eihenbaum această lege ne conduce la elucidarea completă a lui Hamlet. Ştim că Shakespeare a introdus în piesă fantoma tatălui — ca motivare a mişcării. L-a făcut pe

Hamlet filozof — ca motivare a retardării. Schiller a recurs la motivări de altă factură — elementul astrologic în locul filozofiei, trădarea în locul fantomei. Se pune întrebarea : de ce una şi aceeaşi cauză duce la două urmări cu totul diferite ? Trebuie să recunoaştem, ori cauza invocată nu este cea adevărată, ori — mai exact — nu este suficientă, nu explică totul pînă la capăt, mai precis — nu explică principalul. Iată exemplul cel mai simplu : „Nu ştiu de ce, spune Eihenbaum, ne plac foarte mult tot felul de «psihologii» şi «caracteristici». Credem cu naivitate că artistul scrie pentru a «reprezenta» o psihologie sau un caracter. Ne batem capul cu problema Hamlet — «a vrut» Shakespeare să reprezinte în el tergiversarea sau altceva ? În realitate artistul nu reprezintă nimic de acest fel, pentru că problemele psihologice nici nu-l preocupă, şi nici noi nu ne ducem la spectacolul cu *Hamlet* pentru a studia psihologia“ (35, p. 78).

Cît se poate de exact, dar oare rezultă de aici că alegerea caracterului şi psihologiei eroului sînt lucruri total indiferente pentru autor ? Este adevărat, nu privim *Hamlet* cu scopul de a studia psihologia tergiversării, dar este tot atît de adevărat că dacă i s-ar da lui Hamlet un alt caracter, piesa şi-ar pierde tot efectul. Bineînţeles, artistul n-a urmărit în tragedia sa problema psihologiei sau a caracteristicii. Dar psihologia şi caracterul propriu eroului nu reprezintă un moment indiferent, fortuit şi involuntar, ci unul foarte important din punct de vedere estetic, şi a-l interpreta pe Hamlet aşa cum face Eihenbaum în aceeaşi frază înseamnă de fapt a-i da o interpretare foarte neadecvată. A spune că acţiunea este retardată în *Hamlet* pentru că Hamlet este un filozof înseamnă pur şi simplu a accepta pe încredere şi a repeta părerea formulată în acele cărţi şi articole plicticoase pe care le respinge Eihenbaum. Opinia tradiţională cu privire la psihologie şi caractere este cea care susţine că Hamlet nu ucide deoarece este filozof. Potrivit aceleiaşi opinii plate, introducerea fantomei este necesară spre a-l sili pe Hamlet să acţioneze. Dar Hamlet ar fi putut afla acelaşi lucru şi pe altă cale ; este suficient să ne adresăm tragediei pentru a vedea că nu filozofia lui Hamlet retardează

acţiunea, şi că rolul acesta îi revine unui alt element cu totul diferit.

Acelă care vrea să-l studieze pe Hamlet ca problemă psihologică trebuie să părăsească domeniul criticii. În cele de mai sus am încercat să arătăm sumar cît de puţin poate ea să determine o orientare judicioasă a cercetării şi cum adesea abate spre făgaşuri lăturalnice. Drept care investigaţia psihologică trebuie să-şi ia ca punct de plecare năzuinţa de a-l elibera pe Hamlet de cele 11.000 de tomuri de comentarii, care l-au strivit sub greutatea lor şi la care Tolstoi se referă cu oroare. Trebuie să luăm tragedia aşa cum este ea şi să vedem ce-i spune nu unui tălmăcitor filozofant, ci unui simplu cercetător, adică s-o privim aşa cum este, fără a apela la tot felul de tîlcuiri [58]. Altfel am risca să luăm ca obiect de analiză tălmăcirea visului, nu visul ca atare. Nu cunoaştem decît o singură încercare de a-l aborda pe Hamlet în acest fel simplu : ea a fost făcută cu genială îndrăzneală de către Tolstoi în admirabilul său articol consacrat lui Shakespeare, articol considerat pînă astăzi, nu ştiu din ce cauză, ca lipsit de inteligenţă şi de interes. Iată ce spune Tolstoi : „Nici unul din personajele lui Shakespeare nu arată cu atîta uimitoare evidenţă ca Hamlet, nu spun nepriceperea, ci totala lui indiferenţă în a atribui personajelor sale trăsături caracteristice, şi nici o piesă a lui Shakespeare nu arată cu atîta uimitoare evidenţă ploconirea oarbă în faţa lui Shakespeare, hipnoza mută care nu admite nici măcar gîndul că ar putea exista o operă de Shakespeare care să nu fie genială, că un personaj principal dintr-o dramă a sa ar putea să nu fie expresia unui caracter nou şi înţeles cu profunzime.

Shakespeare alege o poveste veche, deloc proastă în felul ei... sau o dramă scrisă pe aceeaşi temă cu vreo 15 ani înaintea sa, şi îşi scrie drama pe acelaşi subiect, punînd absolut fără rost (cum face întotdeauna, dealtfel) în gura personajului principal toate ideile sale proprii, care i se păreau demne de atenţie. Punînd aceste idei în gura eroului său ...el nu se preocupă cîtuşi de puţin în ce condiţii se rostesc toate aceste cuvinte, şi, în mod firesc, personajul care enunţă toate ideile date devine un fonograf al lui Shakespeare, lipsit de orice trăsături caracteristice, iar cuvintele sale nu se acordă cu faptele.

În legendă, personalitatea lui Hamlet este cît se poate de clară : el este indignat de fapta unchiului şi a mamei, vrea să se răzbune, dar se teme ca unchiul să nu-l omoare tot aşa cum a omorît pe tatăl, şi de aceea se preface nebun...

Totul este limpede şi decurge din caracterul şi din situaţia lui Hamlet. Punînd însă în gura lui Hamlet cuvintele pe care vrea să le exprime el însuşi şi obligîndu-l la acţiuni necesare autorului în vederea pregătirii unor scene de efect, Shakespeare distruge tot ce alcătuieşte caracterul lui Hamlet potrivit legendei. În tot cursul dramei Hamlet nu acţionează aşa cum ar putea să dorească, ci aşa cum îi trebuie autorului : cînd se îngrozeşte în faţa umbrei tatălui, cînd începe s-o ia în derîdere numind-o sobol, cînd o iubeşte pe Ofelia, cînd o necăjeşte etc. Este cu neputinţă să găseşti o explicaţie pentru faptele şi vorbele lui Hamlet şi, de aceea, nu e posibil să i se atribuie un anumit caracter.

Dar recunoscut fiind că nimic din ce a scris genialul Shakespeare nu poate fi prost, oamenii învăţaţi îşi adună întreaga forţă a inteligenţei lor spre a descoperi frumuseţi nemaipomenite acolo unde apare un neajuns evident, care bate la ochi şi care se face simţit mai ales în Hamlet : faptul că personajul principal nu are nici un fel de caracter. Şi uite aşa, criticii cei profunzi declară că în această dramă, în persoana lui Hamlet, îşi găseşte o expresie neobişnuit de viguroasă un caracter cu totul nou şi profund, care constă tocmai în aceea că personajul nu are un caracter şi că anume această lipsă de caracter denotă genialitatea creării caracterului profund. Şi, ajungînd la această concluzie, criticii savanţi scriu tomuri după tomuri, încît laudele şi explicaţiile privind măreţia şi importanţa caracterului unui om care nu are caracter alcătuiesc biblioteci uriaşe. Adevărat, unii dintre critici exprimă uneori cu timiditate ideea că acest personaj are ceva ciudat, că Hamlet este o enigmă de nepătruns, dar nimeni nu se hotărăşte să spună că regele este gol, ceea ce este limpede ca lumina zilei, că Shakespeare n-a ştiut şi nici n-a vrut, dealtfel, să-i confere lui Hamlet un caracter şi nici n-a înţeles că lucrul acesta ar fi necesar. Şi criticii savanţi continuă să analizeze şi să ridice în slăvi această operă enigmatică..." (129, pp. 247—249).

Ne sprijinim pe această opinie a lui Tolstoi nu pentru că am socoti concluziile sale finale ca fiind foarte judicioase şi incontestabile. Pentru orice cititor este clar că, în ultimă instanţă, Tolstoi îl judecă pe Shakespeare pornind de la momente extraestetice şi că esenţial în aprecierea lui este rechizitoriul moral pe care îl rosteşte împotriva lui Shakespeare, a cărui morală o consideră incompatibilă cu propriile sale idealuri. Să nu uităm : în virtutea acestui punct de vedere moral, Tolstoi a ajuns în cele din urmă să-l nege nu numai pe Shakespeare, ci în general aproape întreaga literatură artistică, iar spre sfîrşitul vieţii chiar propriile sale opere le considera dăunătoare şi nedemne ; deci, acest punct de vedere moral se află în genere în afara planului artei, este un punct de vedere prea larg şi atotcuprinzător ca să poată vedea particularităţile, prin urmare nu poate fi luat în consideraţie în cadrul studierii psihologice a artei. Problema se pune altfel : pentru a trage aceste concluzii morale, Tolstoi invocă argumente pur artistice, iar aceste argumente ni se par atît de convingătoare, încît pur şi simplu năruie acea hipnoză mută, care s-a încetăţenit cu privire la Shakespeare. Tolstoi l-a privit pe Hamlet cu ochii copilului din povestea lui Andersen şi a fost primul care s-a decis să spună că regele este gol, cu alte cuvinte, să spună că toate acele virtuţi — profunzimea, precizia de caracter, pătrunderea în psihologia omului şi celelalte — nu există decît în imaginaţia cititorului. Această observaţie, cum că regele este gol, constituie meritul cel mai mare al lui Tolstoi, care, formulîndu-şi opinia, pe bună dreptate considerată de el ca fiind contrară celei încetăţenite în toată lumea europeană, nu l-a denunţat atît pe Shakespeare, cît imaginea stupidă şi falsă care s-a format cu privire la el. Astfel, în drum spre ţelul său moral, Tolstoi a dărîmat una din cele mai crîncene prejudecăţi din istoria literaturii şi a fost primul care a exprimat cu tot curajul o opinie ce şi-a găsit acum confirmarea într-o serie de analize şi lucrări, anume că, la Shakespeare, intriga şi desfăşurarea acţiunii, în ansamblul lor, nu au nici pe departe o motivare suficient de convingătoare sub aspect psihologic, caracterele sale pur şi simplu nu rezistă criticii, între caracterul eroului şi faptele sale există adesea neconcordanţe strigătoare şi absurde din punctul de ve-

dere al bunului simţ. Astfel, de exemplu, Stoll afirmă de-a dreptul că, în *Hamlet*, pe Shakespeare l-a interesat mai mult situaţia decît caracterul şi că această piesă trebuie privită ca o tragedie de intrigă, în care rolul hotărîtor revine conexiunii şi înlănţuirii dintre evenimente, nu dezvăluirii caracterului propriu eroului. Aceeaşi părere o împărtăşeşte. A. Ruge, care consideră că Shakespeare nu realizează o acţiune încîlcită cu scopul de a avea posibilitatea să complice caracterul lui Hamlet, ci complică acest caracter ca el să se potrivească mai bine cu concepţia dramaturgică a fabulaţiei [57], moştenită prin tradiţie. Cercetătorii de mai sus nu sînt singurii care împărtăşesc această opinie. Cît despre alte piese, acolo cercetătorii indică o mulţime nesfîrşită de fapte care demonstrează în mod incontestabil că afirmaţia lui Tolstoi este în esenţa ei adevărată. Vom mai avea prilejul să arătăm cît de judicioasă este opinia lui Tolstoi cu aplicare la tragedii ca *Othello, Regele Lear* ş.a., cît de convingător a demonstrat el lipsa şi insignifianţa caracterului la Shakespeare, şi cît de bine şi exact a înţeles valoarea estetică şi sensul limbajului shakespearean.

În consideraţiile ce urmează, vom lua ca punct de plecare părerea, concordantă întru totul cu evidenţa, că lui Hamlet nu i se poate atribui nici un caracter, că acest caracter este compus din trăsăturile cele mai opuse şi că este imposibil să găseşti vreo explicaţie plauzibilă pentru vorbele şi faptele sale. Totuşi nu vom subscrie la concluziile lui Tolstoi, care apreciază toate acestea drept un continuu neajuns şi pură nepricepere a lui Shakespeare de a reda desfăşurarea artistică a acţiunii. Tolstoi n-a înţeles sau, mai exact, n-a acceptat estetica lui Shakespeare şi, redînd procedeele artistice ale acestuia printr-un simplu rezumat, le-a transpus din limbajul poeziei în limbajul prozei, le-a considerat în afara funcţiilor estetice pe care le îndeplinesc în dramă — şi a rezultat, desigur, o totală absurditate. Dar am fi ajuns la aceeaşi absurditate dacă am fi efectuat operaţia asupra oricărui alt poet, golindu-i textul de sens prin repovestirea lui. Tolstoi repovesteşte *Regele Lear*, scenă cu scenă, şi arată cît de stupidă este corelarea şi interconexarea lor. Dar dacă am repovesti în acelaşi fel *Anna Karenina*, am putea aduce şi romanul lui Tolstoi la o ipostază la fel de absurdă, iar dacă ne vom aminti ce spu-

nea Tolstoi însuşi cu privire la romanul său, vom putea raporta aceleaşi cuvinte şi la *Regele Lear*. Este imposibil să redai în rezumat ideea romanului sau a tragediei, pentru că esenţa operei stă în înlănţuirea gîndurilor, iar înlănţuirea aceasta, cum spune Tolstoi, nu o întocmeşte gîndirea, ci altceva, şi acest altceva nu poate fi redat nemijlocit în cuvinte, ci numai prin descrierea nemijlocită a figurilor, scenelor, situaţiilor. Să repovesteşti *Regele Lear* este la fel de imposibil cum este imposibil să redai cu cuvintele tale o muzică, de aceea metoda repovestirii este cea mai puţin convingătoare în critica artistică. Repetăm însă din nou : această greşeală fundamentală nu l-a împiedicat pe Tolstoi să facă o serie de descoperiri strălucite, care vor constitui mulţi ani de aici înainte problemele cele mai rodnice ale shakespearologiei, dar care, desigur, vor fi interpretate cu totul altfel decît a făcut-o Tolstoi. În particular, cu aplicare la Hamlet, ne declarăm în totul de acord cu Tolstoi cînd afirmă că Hamlet nu este un caracter, dar sîntem îndreptăţiţi să întrebăm în continuare : nu cumva această lipsă a caracterului vizează un obiectiv artistic ? să fie oare o simplă greşeală ? nu cumva are un anumit sens ? Tolstoi este îndreptăţit să se refere la absurditatea argumentului invocat de cei care consideră că profunzimea de caracter este întruchipată în figurarea unui om care nu reprezintă un caracter. Poate însă că tragedia nici nu şi-a propus să dezvăluie caracterul ca atare, poate este în general indiferentă în ceea ce priveşte reprezentarea caracterului, iar uneori apelează poate în mod conştient la caractere total nepotrivite în raport cu evenimentele doar în scopul de a obţine astfel un efect artistic deosebit ?

Mai departe va trebui să arătăm cît de falsă este părerea că tragedia shakespeareană este o tragedie de caractere. Pentru moment admitem ca posibilă ideea că lipsa caracterului poate rezulta dintr-o intenţie vădită a autorului şi, mai mult, că ea poate să-i fie necesară în scopuri artistice foarte precise, ceea ce vom încerca să dezvăluim pe baza exemplului lui *Hamlet*. În acest scop vom proceda la analiza structurii acestei tragedii.

Observăm de la început trei elemente cu care ne putem începe analiza. În primul rînd, izvoarele pe care le-a folosit

Shakespeare, elaborarea formală inițială pe care a avut-o același material ; în al doilea rînd, avem în față fabulația și subiectul tragediei însăși, și, în sfîrșit, o formație artistică nouă, mai complexă — personajele. Să vedem în ce raport se găsesc între ele aceste elemente în tragedia noastră.

Tolstoi are dreptate să-și înceapă analiza cu comparația dintre saga lui Hamlet și tragedia lui Shakespeare [58]. În sagă totul este clar și pe înțeles. Motivele care determină faptele prințului sînt arătate foarte limpede. Toate momentele sînt congruente unele cu altele și fiecare pas își are justificarea sa psihologică și logică. Nu ne vom opri asupra acestui aspect, întrucît a fost elucidat în mod suficient într-o serie întreagă de cercetări și nu credem că s-ar fi putut ivi problema enigmei lui Hamlet dacă am fi avut de-a face numai cu aceste izvoare antice sau cu vechea dramă a lui Hamlet, care a existat înainte de Shakespeare. Toate aceste lucrări nu au nimic enigmatic. Aspectul de mai sus ne îndreptățește să tragem o concluzie opusă aceleia la care ajunge Tolstoi. Tolstoi face următorul raționament : în legendă totul este pe înțeles, în *Hamlet* totul este lipsit de rațiune — prin urmare, Shakespeare a stricat legenda. Mult mai judicios ar fi fost raționamentul invers. În legendă totul este logic și pe înțeles. Prin urmare, Shakespeare a avut în mînă, de-a gata, posibilitățile motivării logice și ale celei psihologice, și dacă el, în tragedia sa, a prelucrat acest material în așa fel încît a lăsat la o parte toate aceste ținte vizibile care sprijină legenda, înseamnă că l-au călăuzit anumite considerente. Mai curînd sîntem dispuși să credem că Shakespeare a creat caracterul enigmatic al lui Hamlet mînat de anumite obiective stilistice decît că acesta ar fi pur și simplu un rezultat al nepriceperii sale. Această comparație ne determină să punem altfel problema enigmei lui Hamlet ; pentru noi nu mai este vorba de o enigmă care trebuie rezolvată, de o dificultate care trebuie ocolită, ci de un anumit procedeu artistic care trebuie înțeles. Mai judicios ar fi să întrebăm nu de ce tergiversează Hamlet, ci de ce Shakespeare îl obligă pe Hamlet să tergiverseze ? Pentru că orice procedeu artistic poate fi cunoscut mult mai bine din orientarea sa teleologică, din funcția psihologică pe care o îndeplinește, decît din motivarea sa cauzală care, luată în sine, are

posibilitatea să-i explice istoricului faptul literar, nicidecum cel estetic. Pentru a răspunde la întrebarea de ce îl obligă Shakespeare pe Hamlet să tergiverseze, trebuie să trecem la comparaţia următoare şi să confruntăm fabulaţia şi subiectul din *Hamlet*. Aici trebuie să spunem că elaborarea formală a subiectului are la bază legea compoziţiei dramatice, obligatorie în epocă, aşa-numita lege a continuităţii temporale. Potrivit acestei legi, acţiunea de pe scenă avea o desfăşurare neîntreruptă şi, prin urmare, piesa pornea de la o altă concepţie a timpului decît piesele noastre contemporane. Nici o clipă scena nu rămînea goală şi, în timp ce pe scenă avea loc cine ştie ce convorbire, dincolo de ea se consumau adesea evenimente de durată, pentru a căror realizare era de multe ori nevoie de cîteva zile, iar spectatorii aflau de ele cu cîteva scene mai tîrziu. Astfel, timpul real nu era deloc perceput de către spectator, iar dramaturgul utiliza numai timpul scenic convenţional, în care toate dimensiunile şi toate proporţiile erau complet altele decît în realitate. Prin urmare, tragedia shakespeareană înseamnă întotdeauna o imensă deformare a tuturor dimensiunilor temporale ; durata evenimentelor, timpul existenţial necesar, dimensiunile temporale ale fiecărei fapte şi acţiuni — toate acestea apăreau de obicei cu totul deformate şi reduse la un oarecare numitor comun al timpului scenic. Se vede limpede, deci, cît este de stupid să punem problema tergiversării lui Hamlet din punctul de vedere al timpului real. Cît tergiversează Hamlet şi în ce unităţi ale timpului real vom măsura această tergiversare ? Putem afirma că durata reală în tragedie prezintă o mare contradicţie, că nu există nici o posibilitate de a stabili durata evenimentelor din tragedie în unităţi ale timpului real şi nu putem determina cît a trecut din momentul cînd se iveşte umbra pînă în momentul cînd este ucis regele — o zi, o lună, un an. Apare deci clar : problema tergiversării lui Hamlet nu poate fi rezolvată în plan psihologic. Dacă el ucide peste cîteva zile, nu poate fi vorbă de tergiversare în accepţia curentă. Dacă timpul este mult mai lung, trebuie să căutăm explicaţii psihologice diferite în funcţie de durată — unele pentru o durată de o lună, altele pentru un an. În tragedie, Hamlet este cu totul liber faţă de aceste unităţi ale timpului real, şi toate evenimentele din tragedie sînt

măsurate şi coordonate între ele în planul timpului convenţional [59], scenic. Să însemne aceasta că problema privind tergiversarea lui Hamlet cade cu totul ? Poate că în planul acestui timp scenic convenţional nici nu există tergiversare, cum socotesc unii critici, şi autorul alocă pentru piesă exact timpul care îi este necesar, şi totul se face la timpul său ? Se vede lesne că lucrurile nu stau aşa dacă ne amintim celebrele monologuri ale lui Hamlet, în care el îşi aduce învinuiri pentru tergiversare. Tragedia subliniază clar pregetarea şi, lucrul cel mai semnificativ, îi dă explicaţii diferite. Să urmărim această direcţie esenţială a tragediei. Îndată ce i se dezvăluie taina, cînd Hamlet află că îi revine datoria de a răzbuna, el spune că va zbura înaripat, ca gîndurile iubirii, la marea-i răzbunare, şterge de pe paginile amintirii toate gîndurile, sentimentele, visurile, întreaga-i viaţă şi rămîne doar cu tainica poruncă. Chiar la sfîrşitul aceluiaşi act, apăsat de insuportabila povară a descoperirii, el exclamă că vremile ieşitu-şi-au din matcă, iar lui îi revine blestemata soartă să le adune la loc. După prima discuţie cu actorii, Hamlet îşi reproşează pentru întîia oară că n-a trecut la acţiune. Este uimit că pe actor îl transfigurează simpla umbră a pătimirii, o închipuire, în timp ce el, Hamlet, tace, deşi ştie bine că fărădelegea a curmat viaţa şi domnia unui mare rege — tatăl său. În acest monolog celebru este remarcabil faptul că Hamlet nu înţelege nici el cauza tergiversărilor sale, îşi reproşează purtarea netrebnică, ruşinoasă, dar numai el ştie că nu e un laş. Aici apare primul motiv al amînării : poate cuvintele umbrei nu sînt demne de încredere, poate a fost doar o nălucă, spusele fantomei trebuie verificate. Hamlet înscenează vestita sa „cursă de şoareci", şi nu mai are nici un dubiu. Regele s-a trădat singur, şi Hamlet nu se mai îndoieşte că umbra a spus adevărul. Este chemat la mama lui, şi Hamlet jură să nu ridice spada asupra ei.

E miez de noapte, plin de vrăji şi iele,
Cînd cască cimitirele, iar iadul
Pe lume suflă molimi ; sînge-n clocot
Aş vrea să beau, ca soarele el însuşi
Să tremure. Domol, domol : la mama !

O, inimă, păstrează-ţi firea ;-n pieptu-mi
Să nu se-ncuibe sufletul lui Nero ;
Voi fi cumplit, nu însă nefiresc ;
Îi voi vorbi-n cuţite ; dar nici unul
De mînuit. Fii, limbă-a mea, vicleană ;
Vreau sufletu-n cuvinte să-i împil,
Dar nu s-o-nsemn cu roşul lor sigil.

(III, 2)

Acum Hamlet este pregătit să ucidă, îi e teamă ca nu cumva să ridice spada asupra mamei sale, şi, aspectul cel mai important, imediat după asta urmează scena cu rugăciunea regelui. Hamlet intră, trage spada, stă în spatele regelui — poate să-l ucidă în aceeaşi clipă ; vă amintiţi ce spunea cînd l-am lăsat la sfîrşitul scenei precedente, cum se conjura s-o cruţe pe regină, sînteţi pregătiţi să-l vedeţi cum îl ucide pe rege, dar în loc de aceasta îi auziţi cuvintele :

Îl pot lovi din spate cît se roagă ;
Acuma chiar, ca să-l trimit la ceruri...

(III, 3)

După cîteva versuri, însă, Hamlet, bagă spada în teacă şi invocă un motiv cu totul diferit care îl determină să amîne : nu vrea să-l ucidă pe rege în timp ce acesta se roagă, într-o clipă de căinţă.

Năuntru, spadă,-alege timp cumplit,
Cînd doarme beat, cînd urlă de mînie
Sau cînd incestu-l trage către pat ;
Jurînd nedrept, jucînd sau făptuind
Vreo faptă fără iz de mîntuire ;
Atunci să-l pun cu tălpile spre cer.
Să-şi dea spurcatul sufletul lui negru
Satanei. Leacul rugăciunii-aceşti
Puţine zile-ţi dă să mai boleşti.

În scena următoare, înfigîndu-şi pe neaşteptate spada în draperie şi exclamînd : „Un şobolan !“, Hamlet îl ucide pe Polonius, care stătea ascuns în dosul draperiei. Această exclama-

ţie, ca şi cuvintele rostite după aceea în faţa cadavrului lui Polonius, arată limpede că intenţionase să-l ucidă pe rege, pentru că regele este cel care tocmai a nimerit în cursă, regele este acel „cineva mai însemnat“ — drept rege îl luase pe Polonius. Acum nici vorbă de motivul care oprise înainte spada lui Hamlet ridicată asupra regelui. S-ar părea că nu există nici o legătură logică între această scenă şi cea care o precede, şi dacă una din ele este adevărată, cealaltă conţine în mod obligatoriu o evidentă contradicţie. După cum arată Kuno Fischer, mai toţi criticii apreciază scena uciderii lui Polonius ca o dovadă a modului inutil, necugetat, stupid în care acţionează Hamlet, şi este explicabil de ce aproape toate teatrele şi mulţi critici trec sub tăcere scena cu rugăciunea regelui, o sar cu totul, refuzînd să înţeleagă cum de este posibil ca motivul retardării să fie introdus atît de evident pe nepregătite. Tragedia nu mai conţine nicăieri, nici înainte nici după, această nouă condiţie pe care şi-o pune Hamlet ca să poată ucide : să ucidă numai atunci cînd regele este în timp cumplit, cînd păcătuieşte, ca să-l piardă şi dincolo de mormînt. În scena cu mama, umbra se iveşte din nou în faţa lui Hamlet, el crede că umbra a venit să-i reproşeze fiului amînarea răzbunării, şi, totuşi, nu opune nici o rezistenţă atunci cînd este trimis în Anglia ; iar în monologul care urmează după scena cu Fortinbras face o comparaţie între el şi acest viteaz conducător de oşti, reproşîndu-şi din nou lipsa de voinţă. Spune din nou că tergiversarea de care se face vinovat este o ruşine şi îşi încheie monologul plin de hotărîre :

De-acum, tu, viaţă-a mea,
Înoată-n sînge ca să-nsemni ceva.

(IV, 4)

Mai tîrziu îl găsim pe Hamlet la cimitir, apoi în timpul discuţiei cu Horaţio, în fine — la duel, şi pînă la sfîrşitul piesei nu se mai pomeneşte de răzbunare, iar jurămîntul abia rostit — că viaţa lui va înota în sînge — nu-şi găseşte confirmarea în nici unul din versurile următoare. În preajma duelului îl năpădesc presimţiri triste :

„...Presimţirile sînt fleacuri : căderea unei vrăbii e-o-ntocmire a cerului. Şi răul de-i acum, înseamnă că e acum... Aşa că totu-i să fii gata...“ (V, 2).

Hamlet îşi presimte moartea, iar odată cu el i-o presimte şi spectatorul. Pînă la sfîrşitul duelului Hamlet nu se gîndeşte la răzbunare şi, de remarcat, chiar catastrofa se produce în aşa fel încît avem impresia că ţine de o direcţie cu totul diferită a intrigii ; Hamlet nu-l ucide pe rege întru împlinirea principalei porunci a umbrei, spectatorul află mai înainte de aceasta că Hamlet este mort, că are otravă în sînge, că mai are de trăit doar o jumătate de ceas ; abia după aceasta, fiind cu un picior în groapă, lipsit de viaţă, în puterea morţii, îl ucide pe rege.

Scena este construită în aşa fel încît nu lasă nici o îndoială : Hamlet îl ucide pe rege pentru ultimele fărădelegi ale acestuia, pentru că a otrăvit-o pe regină, pentru că l-a omorît pe Laertes şi pe el — pe Hamlet. Nici un cuvînt despre tatăl lui Hamlet, spectatorul pare să-l fi uitat cu totul. Deznodămîntul acesta din *Hamlet* pare ciudat şi de neînţeles, mai toţi criticii cad de acord că pînă şi această răpunere a regelui lasă impresia datoriei neîmplinite sau a datoriei împlinite cu totul întîmplător.

S-ar zice că piesa a fost tot timpul o enigmă, deoarece Hamlet nu l-a ucis pe rege ; în sfîrşit, regele a fost ucis şi enigma, s-ar părea, trebuie să ia sfîrşit, cînd colo ea abia începe. Mézières spune cît se poate de precis : „Într-adevăr, în ultima scenă totul ne stîrneşte uimire, totul este neaşteptat, de la început pînă la sfîrşit“. S-ar zice că în tot cursul piesei am aşteptat ca Hamlet să-l ucidă pe rege, în sfîrşit — l-a ucis, ce anume ne trezeşte acum din nou uimirea şi generează neînţelegerea noastră ? „Ultima scenă a dramei, spune Sokolovski, se bazează pe coliziunea unor factori întîmplători, care s-au corelat atît de brusc şi de neaşteptat, încît comentatorii adepţi ai ideilor enunţate mai sus chiar l-au învinuit cu toată seriozitatea pe Shakespeare că drama are un final neizbutit... Trebuia inventată anume imixtiunea unei forţe străine... Lovitura a fost pur întîmplătoare şi a amintit, în mîinile lui Hamlet, o armă ascuţită, pe care cei mari o dau uneori copiilor, continuînd, însă, s-o ţină de mîner şi s-o dirijeze...“ (114, pp. 42—43).

Börne afirmă pe bună dreptate : Hamlet îl ucide pe rege nu numai ca să-şi răzbune tatăl, ci şi pentru a o răzbuna pe mama sa şi chiar pe sine însuşi. Johnson îi reproşează lui Shakespeare faptul că regele n-a fost ucis după un plan premeditat, ci pe neaşteptate şi întîmplător. Alfonso spune : „Regele n-a fost ucis ca urmare a unui gînd bine cumpănit al lui Hamlet (datorită lui, poate, nici n-ar fi fost ucis vreodată), ci prin forţa unor evenimente independente de voinţa acestuia". Ce anume stabileşte analiza acestei direcţii principale a intrigii din *Hamlet* ? Vedem că şi în raport cu timpul său scenic convenţional, Shakespeare subliniază tergiversarea lui Hamlet, cînd estompînd-o, încît trec scene întregi fără a se aminti de misiunea pe care o are de îndeplinit, cînd dezvăluind-o în monologurile lui Hamlet, în aşa fel încît putem afirma cu certitudine că spectatorul percepe tergiversarea lui Hamlet în explozii, iar nu uniform şi permanent. Atitudinea aceasta de tergiversare apare estompată — şi, deodată, explozia monologului ; cînd priveşte înapoi, spectatorul observă cu deosebită pregnanţă această tergiversare, după care acţiunea îşi reia desfăşurarea estompată, pînă la o nouă explozie. Astfel, în conştiinţa spectatorului apar corelate tot timpul două idei necorelabile : pe de o parte, el vede că Hamlet are de îndeplinit o răzbunare, că nu există nici un fel de motive — de ordin intern sau extern — care să-l abată de la această datorie ; mai mult, autorul îi incită nerăbdarea, îl obligă să vadă cu ochii cum Hamlet ridică spada asupra regelui şi cum deodată, cu totul neaşteptat, o lasă în jos ; iar pe de altă parte, el vede că Hamlet tergiversează, dar nu înţelege motivele acestei tergiversări şi vede tot timpul că drama se desfăşoară sub semnul unei anume contradicţii interne : scopul apare în faţa dramei profilat mereu cu toată claritatea, şi, totodată, spectatorul este pe deplin conştient de abaterile din drum pe care le săvîrşeşte tragedia în evoluţia ei.

Această structură a subiectului ne îndreptăţeşte să identificăm imediat curba care reprezintă forma subiectului. Fabulaţia se desfăşoară în linie dreaptă, şi dacă Hamlet l-ar fi ucis pe rege imediat după destăinuirile umbrei, el ar fi parcurs distanţa dintre cele două puncte pe drumul cel mai scurt. Autorul însă procedează altfel : el ne face să înţelegem cu

maximă claritate linia dreaptă pe care ar fi trebuit s-o urmeze acţiunea, pentru ca noi să putem simţi mai din plin devierile şi şerpuirile pe care le descrie în piesă.

Astfel, şi aici vedem că subiectul are sarcina de a abate fabulaţia de pe drumul drept, de a o obliga să urmeze căi ocolite, şi poate că tocmai aici, în această curbă a desfăşurării acţiunii, vom găsi înlănţuirile de fapte necesare tragediei, de dragul cărora piesa îşi descrie orbita.

Pentru a înţelege aceasta, trebuie să ne adresăm din nou sintezei, să abordăm fiziologia tragediei, trebuie să încercăm a deduce din sensul întregului ce funcţie îi revine acestei curbe şi de ce autorul, cu o îndrăzneală ieşită din comun, unică în felul ei, obligă tragedia să se abată de pe drumul drept.

Să începem cu sfîrşitul, cu catastrofa. Două lucruri se impun aici atenţiei cercetătorului : în primul rînd, faptul că linia principală a tragediei apare, aşa cum s-a arătat mai sus, disimulată şi estompată. Omorîrea regelui are loc în mijlocul încăierării generale, este doar una din cele patru morţi, care survin toate neaşteptat, ca un uragan ; cu o clipă înainte spectatorul nu se aştepta la aceste evenimente, iar motivele proxime care duc la omorîrea regelui sînt atît de evident împlîntate în ultima scenă, încît spectatorul uită că, în sfîrşit, a fost atins punctul spre care l-a condus tot timpul tragedia fără să-l fi putut atinge. De cum află de moartea reginei, Hamlet exclamă :

> Mîrşav ! Închideţi uşa cu zăvorul !
> Căutaţi-l toţi şi daţi-mi pe mîrşav !

Laertes îi dezvăluie lui Hamlet că totul este pus la cale de rege. Aflînd că şi floreta e înveninată, Hamlet exclamă :

> Cu vîrf şi-nveninată ! — Atunci, venin
> Lucrează mai departe !

Şi, în cele din urmă, dîndu-i regelui cupa cu venin :

> Bea ici, spurcate dan incestuos,
> Acest amestec ; bea şi nestemata
> Şi mergi pe urma mamei.

Nici o referire la tatăl omorît, toate cauzele îşi au sursa în întîmplarea din ultima scenă. Astfel, tragedia se apropie de punctul său final, dar spectatorului nu i se dezvăluie că este tocmai punctul către care am năzuit tot timpul. Totodată, paralel cu această estompare directă, descoperim uşor şi un alt aspect, diametrul opus, şi putem demonstra fără dificultate că scena uciderii regelui este tratată chiar aşa, pe două planuri psihologice opuse : pe de o parte, această moarte apare estompată de o serie de cauze proxime ca şi de celelalte morţi care o însoţesc, pe de altă parte, este evidenţiată dintre celelalte morţi într-un fel cum nu mai întîlnim, cred, în nici o tragedie. Celelalte morţi se produc oarecum pe neobservate ; regina moare, şi nimeni nu se mai referă la acest fapt, doar Hamlet îşi ia rămas bun de la ea : „Adio, biată mamă". La fel de stinsă şi de umbrită este şi moartea lui Hamlet. Este pomenită la început, după care nu se mai pomeneşte de ea. Laertes moare şi el neobservat, şi — este aspectul cel mai important — îl iartă pe Hamlet pentru moartea sa şi a tatălui său şi îi cere la rîndul său iertare pentru că l-a ucis. Această schimbare de caracter, bruscă, nefirească, la Laertes, pînă atunci stăpînit de gîndul aprig al răzbunării, apare cu totul nemotivată în tragedie, demonstrîndu-ne cu evidenţă că a fost necesară numai pentru a stinge impresia produsă de aceste morţi şi, pe acest fundal, a evidenţia din nou moartea regelui. Am mai arătat că această evidenţiere se realizează prin intermediul unui procedeu cu totul deosebit, căruia greu i-am putea găsi un echivalent în vreo altă tragedie. Ieşită din comun în această scenă este o împrejurare absolut de neînţeles : de ce Hamlet îl ucide de două ori pe rege — întîi îl străpunge cu vîrful otrăvit al floretei, după care îl sileşte să bea cupa cu venin. În ce scop ? Desfăşurarea acţiunii nu o justifică, pentru că sub ochii noştri Laertes şi Hamlet mor amîndoi numai de pe urma acţiunii veninului din floretă. Un act unic — uciderea regelui — apare aici descompus în două, parcă dublat, subliniat şi scos în evidenţă spre a-l face pe spectator să simtă deosebit de viu şi de puternic că tragedia s-a apropiat de punctul final. Dar poate să această dublă ucidere a regelui, atît de necongruentă din punct de vedere metodologic şi atît de inutilă din punct de vedere psihologic, prezintă vreun alt sens în planul subiectu-

lui ? Sensul acesta e foarte uşor de găsit. Să ne gîndim ce semnificaţie are întreaga catastrofă : ajungem la punctul final al tragediei — răpunerea regelui, pe care am aşteptat-o mereu, începînd din primul act — dar ajungem la acest punct pe o cale cu totul diferită : el ne apare ca urmare a unei noi serii fabulative şi, atunci cînd izbutim să-l atingem, nu ne dăm seama dintru început că este chiar punctul către care s-a îndreptat întreaga desfăşurare a tragediei.

Astfel pentru noi devine limpede că în acest punct se întrunesc două serii, două linii de acţiune care pînă acum s-au disociat tot timpul sub ochii noştri şi, desigur, acestor două linii deosebite le corespunde uciderea dedublată, care pare să le încheie pe amîndouă. Imediat poetul începe să disimuleze în catastrofă acest scurt-circuit, iar în sumarul epilog al tragediei, cînd Horatio, după tradiţia eroilor shakespearieni, redă pe scurt întregul conţinut al piesei, el estompează din nou uciderea regelui, spunînd :

...Celor care nu ştiu încă
Le-oi spune tot ; şi astfel veţi afla
De fapte crunte, gîlgîind de sînge,
De-omoruri datorite întîmplării,
De morţi nedrepte, silnice, viclene,
Şi, în sfîrşit, urzeli răstălmăcite,
Întoarse-asupra celor ce urzeau.
Voi spune tot.

În acest noian de morţi şi de fapte sîngeroase, punctul catastrofic al tragediei dispare, nu se mai vede. Aceeaşi scenă a catastrofei ne demonstrează cu evidenţă ce forţă uriaşă dobîndeşte formarea artistică a subiectului şi ce efecte ştie să scoată din ea Shakespeare. Dacă ne uităm atent la ordinea în care survin aceste morţi, vom vedea în ce măsură Shakespeare schimbă ordinea lor firească numai pentru a le transforma într-o serie artistică. Morţile compun o melodie, ca sunetele, în realitate regele moare înaintea lui Hamlet, pe cînd în subiect, înainte de a fi auzit ceva despre moartea regelui, ştim că Hamlet a murit, că viaţa nu va mai pîlpîi în el nici măcar o jumătate de ceas, Hamlet supravieţuieşte tuturor, deşi ştim despre el

că a murit, deşi a fost rănit înainte de toţi ceilalţi. Toate aceste regrupări ale evenimentelor esenţiale sînt rezultatul unei singure cerinţe — cerinţa efectului psihologic necesar. Cînd aflăm de moartea lui Hamlet, ne pierdem definitiv orice speranţă că tragedia va atinge cîndva punctul spre care tinde. Avem impresia că finalul tragediei a înregistrat o orientare opusă, şi chiar în momentul cînd ne aşteptăm cel mai puţin, cînd avem impresia că este ceva absolut imposibil, chiar în acel moment totul se împlineşte. În ultimele sale cuvinte, Hamlet se referă direct la un sens tainic propriu tuturor acestor evenimente, atunci cînd sfîrşeşte cu rugămintea, adresată lui Horatio, să povestească evenimentele aşa cum s-au petrecut, ce anume le-a provocat, să redea conturul exterior al evenimentelor, pe care îl păstrează şi spectatorul — şi încheie : „Iar restul e tăcere". Într-adevăr, pentru spectator, tot ce urmează se săvîrşeşte în tăcere, în acel rest nerostit în tragedie care germinează din această piesă atît de uimitor construită. Cercetătorii contemporani subliniază bucuros complexitatea pur exterioară a piesei, aspect neobservat de autorii mai vechi. „Vedem aici cîteva lanţuri fabulative paralele : povestea cu omorîrea tatălui lui Hamlet şi răzbunarea lui Hamlet, povestea morţii lui Polonius şi răzbunarea lui Laertes, povestea Ofeliei, povestea lui Fortinbras, dezvoltarea episoadelor cu actorii, a celor privind călătoria în Anglia. Locul acţiunii se schimbă de douăzeci de ori pe parcursul tragediei. În limitele fiecărei scene asistăm la schimbări rapide de teme, de personaje. Elementul joc este prezent din plin... Multe discuţii pe alte teme decît tema intrigii... în general, dezvoltarea unor episoade care se interferează în acţiune..." (133, p. 182).

Totuşi observăm fără dificultate că nu este vorba de un amalgam tematic, cum crede autorul, episoadele interferente se află într-o strînsă legătură cu intriga principală — şi episodul cu actorii, şi discuţiile groparilor, care vorbesc tot despre moartea Ofeliei, dar de astădată în plan comic, şi omorîrea lui Polonius, şi toate celelalte. Subiectul tragediei ni se dezvăluie în forma sa definitivă în felul următor : de la început este menţinută întreaga fabulaţie care stă la baza legendei, spectatorul are permanent în faţa ochilor osatura clară a acţiunii, normele şi căile pe care le-a urmat aceasta în evoluţia

ei. Tot timpul însă acţiunea se abate de la aceste căi trasate de fabulaţie, deviază pe alte drumuri, trasează o curbă complicată, şi în unele puncte culminante, în monologurile lui Hamlet, cititorul pare să afle deodată, prin explozii, că tragedia s-a abătut din drum. Iar aceste monologuri, conţinînd autoreproşuri în legătură cu tergiversarea, au o menire esenţială : ele trebuie să ne silească să simţim limpede cît de mult diferă ceea ce se întîmplă de ceea ce ar trebui să se întîmple şi, totodată, să reprezinte limpede în faţa conştiinţei noastre punctul final către care trebuie totuşi să fie îndreptată acţiunea. De fiece dată după cîte un monolog de-acesta ne animă din nou credinţa că acţiunea va evolua, în sfîrşit, pe căi directe, şi aşa pînă la monologul următor, care ne dezvăluie că acţiunea descrie iarăşi o curbă. În fond, structura acestei tragedii îşi poate găsi expresia într-o formulă foarte simplă. Formula fabulaţiei : Hamlet îl ucide pe rege pentru a răzbuna moartea tatălui său. Formula subiectului : Hamlet nu-l ucide pe rege. Pe cînd conţinutul tragediei, materialul ei ne relatează cum l-a ucis Hamlet pe rege pentru a răzbuna moartea tatălui său, subiectul tragediei ne arată cum Hamlet nu-l ucide pe rege, iar atunci cînd îl ucide, nu o face din impulsul gîndului de răzbunare. Deci, dualismul fabulaţie-subiect — desfăşurarea evidentă a acţiunii în două planuri, conştiinţa fermă şi permanentă a drumului şi totodată a devierii de la acest drum — contradicţia internă — sînt împlîntate chiar în temeliile acestei piese. Shakespeare pare să aleagă evenimentele cele mai potrivite pentru a exprima ceea ce trebuie să exprime, el alege un material care se îndreaptă vertiginos către deznodămînt, şi îl constrînge să se abată chinuitor de la acesta. El aplică aici o metodă psihologică pe care Petrajiţki a definit-o admirabil numind-o metoda aţîţării sensibilităţii şi pe care a vrut s-o introducă în calitate de metodă experimentală de cercetare. Într-adevăr, tragedia ne aţîţă tot timpul sensibilitatea, ea ne promite realizarea ţelului care se află permanent în faţa ochilor noştri, şi tot timpul ne abate şi ne îndepărtează de la acest ţel, fortificînd năzuinţa noastră către ţel şi silindu-ne să resimţim chinuitor fiecare pas lăturalnic. Cînd, în sfîrşit, ţelul a fost atins, vedem că am ajuns la el pe o cale cu totul diferită, iar cele două căi deosebite, care duceau, credeam noi,

în direcţii opuse şi s-au vrăjmăşit de-a lungul întregii evoluţii a tragediei, se întîlnesc deodată într-un punct comun, în cadrul scenei dedublate a uciderii regelui. În ultimă instanţă, uciderea are loc ca urmare a acţiunii unor factori care pînă atunci au avut rolul de a o abate, şi astfel catastrofa atinge din nou punctul suprem al contradicţiei, scurt-circuitul a două curente contrare. Dacă la cele de mai sus adăugăm că, în tot cursul desfăşurării sale, acţiunea cunoaşte interferenţa unui material absolut iraţional, se va vedea clar : efectul incomprehensibilului a fost urmărit anume de către autor, făcînd parte dintre obiectivele sale. Să ne gîndim la nebunia Ofeliei, la nebunia recidivă a lui Hamlet, să ne amintim cum îi prosteşte pe Polonius şi pe curteni, să ne gîndim la declamarea emfatică şi absurdă a actorului, la cinismul, intraductibil pînă acum în limbă rusă, propriu dialogului dintre Hamlet şi Ofelia, la bufoneria groparilor — vom vedea în toate că întreg materialul prelucrează, ca în vis, aceleaşi evenimente care tocmai au fost date în dramă, numai că îngroaşă, intensifică, subliniază ambiguitatea lor, şi atunci vom înţelege adevărata menire şi sensul tuturor acestor lucruri. Sînt ca un fel de paratrăsnete ale absurdului, puse cu genial calcul de către autor în locurile cele mai periculoase ale tragediei sale pentru a o scoate cumva la capăt şi a prezenta neverosimilul ca verosimil, pentru că însăşi tragedia, aşa cum a construit-o Shakespeare, este neverosimilă ; dar tragedia, ca şi arta, are menirea de a ne face să retrăim neverosimilul, pentru a supune sensibilitatea noastră unei operaţii ieşite din comun. În acest scop poeţii apelează la două procedee interesante. În primul rînd, sînt acele paratrăsnete ale absurdului, cum am numit noi toate părţile iraţionale din *Hamlet*. În desfăşurarea ei, acţiunea are un caracter categoric neverosimil, ar putea să ne pară stupidă, contradicţiile interne se îngroaşă la extrem, lipsa de convergenţă a celor două linii ajunge la apogeu, ai impresia că se vor rupe dintr-o clipă în alta şi se vor disocia, că acţiunea tragediei va da fisuri şi întreaga tragedie se va sparge — şi deodată, în aceste clipe de cel mai mare pericol, acţiunea se concentrează şi se transformă absolut deschis într-un delir al demenţei, în nebunie recidivă, în declamaţie emfatică, în cinism, în bufonerie deschisă. Confruntat cu această nebunie evidentă, neverosimilul

piesei devine pentru noi verosimil şi autentic. Tot acest belşug de demenţă a fost introdus în piesă anume pentru a-i salva sensul. Absurdul este îndepărtat, ca printr-un paratrăsnet [60], ori de cîte ori ameninţă să spargă acţiunea, şi rezolvă catastrofa care trebuie să se producă în fiece clipă. Un alt procedeu de care face uz Shakespeare pentru a ne sili să participăm cu sensibilitatea noastră la această tragedie neverosimilă este următorul : Shakespeare admite, am spune, convenţionalitatea la pătrat, introduce scena pe scenă, îşi obligă eroii să se contrapună actorilor, acelaşi eveniment îl prezintă de două ori ; la început ca eveniment real, apoi ca eveniment interpretat de actori ; îşi dedublează acţiunea şi, prin intermediul aspectului ei fictiv, plăsmuit, prin cea de a doua convenţionalitate, estompează şi disimulează neverosimilul primului plan.

Invocăm unul dintre cele mai simple exemple. Actorul îşi declamă pateticul monolog despre Pyrrhus, actorul plînge, dar în monologul care urmează Hamlet subliniază imediat că sînt doar lacrimi de actor, că acesta plînge pentru Hecuba, de care nici că-i pasă, că sînt lacrimi şi pasiuni fictive. Şi atunci cînd pasiunii fictive a actorului îi opune pasiunea sa, aceasta nu ne mai apare ca fictivă, o considerăm autentică şi ne transpunem în ea cu o forţă neobişnuită. Pocedeul de dedublare a acţiunii şi de introducere a acţiunii fictive este folosit la fel şi în celebra scenă a „cursei de şoareci". Regele şi regina de pe scenă reprezintă tabloul fictiv al uciderii soţului, iar regele şi regina care asistă la spectacol sînt cuprinşi de groază la vederea acestui tablou fictiv. Această dedublare a celor două planuri, această opoziţie dintre actori şi spectatori ne face să resimţim cu mare forţă şi seriozitate tulburarea regelui drept autentică. Neverosimilul aflat la baza tragediei a fost salvat, fiind încadrat din două părţi de străji de nădejde : pe de o parte, paratrăsnetul ce abate delirul nedisimulat, alături de care tragedia dobîndeşte un sens evident ; pe de altă parte, paratrăsnetul ficţiunii nedisimulate, al spectacolului de teatru, al convenţionalităţii secunde, alături de care primul plan pare autentic. Este ca şi cum un tablou ar conţine imaginea unui alt tablou. Nu este însă singura contradicţie aflată la temelia tragediei noastre, aceasta mai conţine încă una, la fel de im-

piesei devine pentru noi verosimil şi autentic. Tot acest belşug de demenţă a fost introdus în piesă anume pentru a-i salva sensul. Absurdul este îndepărtat, ca printr-un paratrăsnet [60], ori de cîte ori ameninţă să spargă acţiunea, şi rezolvă catastrofa care trebuie să se producă în fiece clipă. Un alt procedeu de care face uz Shakespeare pentru a ne sili să participăm cu sensibilitatea noastră la această tragedie neverosimilă este următorul : Shakespeare admite, am spune, convenţionalitatea la pătrat, introduce scena pe scenă, îşi obligă eroii să se contrapună actorilor, acelaşi eveniment îl prezintă de două ori ; la început ca eveniment real, apoi ca eveniment interpretat de actori ; îşi dedublează acţiunea şi, prin intermediul aspectului ei fictiv, plăsmuit, prin cea de a doua convenţionalitate, estompează şi disimulează neverosimilul primului plan.

Invocăm unul dintre cele mai simple exemple. Actorul îşi declamă pateticul monolog despre Pyrrhus, actorul plînge, dar în monologul care urmează Hamlet subliniază imediat că sînt doar lacrimi de actor, că acesta plînge pentru Hecuba, de care nici că-i pasă, că sînt lacrimi şi pasiuni fictive. Şi atunci cînd pasiunii fictive a actorului îi opune pasiunea sa, aceasta nu ne mai apare ca fictivă, o considerăm autentică şi ne transpunem în ea cu o forţă neobişnuită. Pocedeul de dedublare a acţiunii şi de introducere a acţiunii fictive este folosit la fel şi în celebra scenă a „cursei de şoareci". Regele şi regina de pe scenă reprezintă tabloul fictiv al uciderii soţului, iar regele şi regina care asistă la spectacol sînt cuprinşi de groază la vederea acestui tablou fictiv. Această dedublare a celor două planuri, această opoziţie dintre actori şi spectatori ne face să resimţim cu mare forţă şi seriozitate tulburarea regelui drept autentică. Neverosimilul aflat la baza tragediei a fost salvat, fiind încadrat din două părţi de străji de nădejde : pe de o parte, paratrăsnetul ce abate delirul nedisimulat, alături de care tragedia dobîndeşte un sens evident ; pe de altă parte, paratrăsnetul ficţiunii nedisimulate, al spectacolului de teatru, al convenţionalităţii secunde, alături de care primul plan pare autentic. Este ca şi cum un tablou ar conţine imaginea unui alt tablou. Nu este însă singura contradicţie aflată la temelia tragediei noastre, aceasta mai conţine încă una, la fel de im-

portantă sub aspectul efectului ei artistic. Cea de a doua contradicţie este următoarea : personajele alese de Shakespeare sînt oarecum nepotrivite cu desfăşurarea acţiunii stabilită de autor, şi piesa lui Shakespeare oferă o dezmințire concretă a prejudecăţii generale după care caracterele personajelor trebuie să determine acţiunile şi faptele eroilor. S-ar zice că, dacă Shakespeare vrea să înfăţişeze omorul, care se tot amînă şi nu se mai produce odată, el trebuie să procedeze fie după reţeta lui Werder, cu alte cuvinte să înconjoare îndeplinirea misiunii cu tot felul de obstacole cît mai complicate, de ordin extern, pentru a pune astfel o barieră în calea eroului său, fie după reţeta lui Goethe, arătînd că misiunea încredințată eroului este peste puterile acestuia, că i se cere ceva imposibil, incompatibil ca natura lui, ceva titanic. În sfîrşit, autorul mai avea şi a treia soluţie — el putea să procedeze după reţeta lui Börne şi să înfăţişeze în persoana lui Hamlet un om bicisnic, plîngăreţ şi laş. Autorul n-a folosit nici una din cele trei reţete, ci a urmat o direcţie opusă în raport cu fiecare din aceste posibilităţi : a înlăturat toate obstacolele obiective din calea eroului său ; tragedia nu arată deloc ce-l împiedică pe Hamlet să-l ucidă pe rege imediat după ce aude relatările umbrei ; mai mult — sarcina de a ucide este în totul pe măsura puterilor lui Hamlet, deoarece în cursul piesei el devine de trei ori ucigaş în scene cu totul întîmplătoare şi episodice.

În sfîrşit, l-a înfăţişat pe Hamlet ca pe un om de o excepţională energie şi forţă şi şi-a ales un erou diametral opus aceluia care s-ar fi potrivit fabulaţiei date.

Drept care, pentru a salva situaţia, criticii s-au văzut obligaţi să opereze corectivele semnalate — ori să potrivească fabulaţia după erou, ori să-l ajusteze pe erou după fabulaţie, deoarece tot timpul s-au lăsat călăuziţi de convingerea falsă că între erou şi fabulaţie trebuie să existe o dependenţă directă, că fabulaţia trebuie dedusă din caracterul eroilor, iar caracterele eroilor trebuie înţelese pe baza fabulaţiei.

Shakespeare dă o dezmințire concretă tuturor acestor considerente. El porneşte de la o idee diametral opusă, şi anume de la neconcordanţa cea mai deplină dintre eroi şi fabulaţie, de la contradicţia fundamentală dintre caracter şi evenimente.

Iar noi, care ştim acum că prelucrarea formală a subiectului izvorăşte şi ea din contradicţia cu fabulaţia, putem uşor să găsim şi să înţelegem sensul acestei contradicţii care apare în tragedie. Prin însăşi structura dramei, pe lîngă succesiunea firească a evenimentelor, în ea apare încă o unitate — unitatea personajului sau a eroului. Mai jos vom avea prilejul să arătăm cum evoluează conceptul de caracter al eroului, putem însă de pe acum să admitem că poetul, care mizează tot timpul pe contradicţia internă dintre subiect şi fabulaţie, poate foarte uşor să utilizeze această a doua contradicţie — între caracterul eroului său şi evoluţia acţiunii. Psihanaliştii au toată dreptatea atunci cînd afirmă că esenţa influenţei psihologice a tragediei se deduce din împrejurarea că ne identificăm cu eroul. Foarte adevărat că eroul constituie în tragedie punctul de pornire, în baza căruia autorul ne sileşte să apreciem toate celelalte personaje ca şi toate evenimentele ce au loc. Acest punct anume concentrează laolaltă întreaga noastră atenţie, el serveşte ca punct de sprijin pentru sensibilitatea noastră, care s-ar fi pierdut tot abătîndu-se în aprecierile sale, în neliniştile sale pentru soarta fiecărui personaj. Dacă am aprecia la fel neliniştea regelui şi neliniştea lui Hamlet, speranţele lui Polonius şi speranţele lui Hamlet, sensibilitatea noastră s-ar rătăci printre aceste continue oscilaţii, şi acelaşi eveniment ne-ar apărea ca avînd sensuri diametral opuse. Tragedia însă procedează altfel : ea îi imprimă sensibilităţii noastre unitate, o face să-l însoţească tot timpul pe erou şi prin el să recepteze tot restul. Este suficient să privim orice tragedie, în cazul de faţă *Hamlet,* ca să vedem că toate personajele din această tragedie sînt înfăţişate aşa cum le vede Hamlet. Toate evenimentele se refractă prin prisma sufletului său, şi, astfel, autorul îşi contemplă tragedia în două planuri : pe de o parte, el vede totul cu ochii lui Hamlet, iar pe de alta, îl vede chiar pe Hamlet cu propriii săi ochi, aşa că fiecare spectator al tragediei este în acelaşi timp şi Hamlet şi cel care îl contemplă. De unde putem înţelege clar rolul uriaş ce revine în tragedie oricărui personaj în general şi eroului în special. Avem aici un plan psihologic cu totul nou, şi dacă în fabulă descoperim două orientări în cadrul aceleiaşi acţiuni, în nuvelă — un plan

al fabulaţiei şi un alt plan al subiectului, în tragedie observăm încă un plan : receptăm evenimentele tragediei, metarialul ei, apoi receptăm elaborarea formală a acestui material, adică subiectul, şi, în sfîrşit, receptăm un al treilea plan — psihicul şi trăirile eroului. Dat fiind că cele trei planuri se referă, la urma urmelor, la aceleaşi fapte, dar considerate în trei relaţii diferite, în mod firesc între aceste planuri trebuie să existe o contradicţie internă, fie şi numai pentru a marca disocierea lor. Pentru a înţelege cum se construieşte caracterul tragic, putem folosi analogia, pe care o găsim în teoria psihologică a portretului, formulată de Christiansen : pentru el, problema portretului înseamnă în primul rînd modalitatea în care portretistul redă în tablou viaţa, cum face ca chipul din portret să trăiască şi cum izbuteşte să realizeze efectul propriu exclusiv portretului — faptul că reprezintă un om viu. Într-adevăr, dacă vom încerca să găsim deosebirea dintre un portret şi un tablou, n-o vom putea descoperi în indicii formale şi materiale de factură externă. Ştim că tabloul poate înfăţişa un chip, după cum şi portretul poate zugrăvi cîteva chipuri, poate include, de asemenea, peisaje sau natură moartă, şi nu vom izbuti să găsim deosebirea dintre un tablou şi un portret dacă nu vom lua ca bază viaţa care este proprie oricărui portret. Ca punct de plecare al cercetării sale, Christiansen ia faptul că „inanimarea se află într-o reciprocă legătură cu dimensiunile spaţiale. Odată cu mărimea portretului creşte nu numai plenitudinea vieţii ce-i este proprie, ci şi hotărîrea cu care se manifestă, în primul rînd calmul alurii sale. Portretiştii ştiu din experienţă că un cap mare vorbeşte mai uşor“ (25, p. 283).

Ca urmare, ochiul nostru renunţă la punctul determinat unic, din care priveşte portretul, portretul îşi pierde centrul fix al compoziţiei, ochiul se plimbă peste portret, înainte şi înapoi, „de la ochi la gură, de la un ochi la celălalt şi la toate elementele care includ în ele expresia feţei“ (25, p. 284).

Din diferitele puncte ale tabloului, asupra cărora se opreşte, ochiul absoarbe o expresie diferită, o stare de spirit diferită, şi de aici ia naştere acea viaţă, acea mişcare, acea schimbare succesivă de stări neidentice, care, în antiteză cu inerţia imobilităţii, formează trăsătura distinctivă a portretului. Tabloul este

întotdeauna același, arată așa cum a fost creat, portretul se schimbă mereu, de unde și viața ce emană din el. Christiansen formulează viața psihologică a portretului după cum urmează : „Este neconcordanța fizionomică a factorilor diverși care compun expresia feței.

Este posibil, desigur, și, s-ar zice, vorbind abstract, mult mai firesc ca ochii, colțurile gurii și celelalte părți ale chipului să fie silite să oglindească aceeași stare sufletească... Atunci portretul ar răsuna într-un singur ton... Ar fi fost însă ca un lucru sonor lipsit de viață. De aceea pictorul diferențiază expresia sufletească și imprimă unui ochi o expresie întrucîtva diferită decît celuilalt, de asemenea o altă expresie cutelor gurii, și așa în toate. Dar aceste simple deosebiri nu sînt suficiente, ele trebuie să se armonizeze unele cu altele... Motivul melodic principal al chipului este dat de corelația dintre gură și ochi : gura spune, ochiul răspunde, cutele gurii concentrează surescitare și o voință încordată, în ochi domnește calmul clarificant al intelectului... Gura trădează instinctele și tot ce vrea omul să realizeze ; ochiul dezvăluie ce a devenit el în urma unei victorii reale sau a unei resemnări obosite...“ (25, pp. 284—285).

În cadrul acestei teorii, Christiansen interpretează portretul ca pe o dramă. Portretul nu ne redă doar chipul și expresia sufletească încremenită pe acest chip, el ne redă ceva mult mai mare : ne redă schimbarea stărilor sufletești, o întreagă istorie a sufletului, viața lui. Credem că spectatorul abordează în mod similar și problema caracterului tragediei. În sensul strict al cuvîntului, caracterul poate fi menținut numai în epos, precum viața spirituală în portret. Cît despre caracterul tragediei, pentru a avea viață el trebuie să fie alcătuit din trăsături antitetice, trebuie să ne facă să trecem de la o mișcare sufletească la alta. După cum în portret non-coincidența fizionomică a factorilor care alcătuiesc expresia feței formează baza trăirii noastre — în tragedie non-coincidența psihologică a diverșilor factori de exprimare a caracterului ne dă baza sentimentului tragic. Tragedia poate avea efecte excepționale asupra sentimentelor noastre tocmai pentru că le silește să se transforme mereu în contrariul lor, să se înșele în așteptările

lor, să se lovească de contradicţii, să se dedubleze ; şi atunci cînd retrăim *Hamlet,* avem impresia că am retrăit mii de vieţi omeneşti într-o singură seară, şi într-adevăr — am simţit mai mult decît în ani întregi din viaţa noastră obişnuită. Iar atunci cînd, împreună cu eroul, începem să simţim că el nu-şi mai aparţine, că el nu face ceea ce ar trebui să facă — atunci tragedia intră în drepturile sale. Lucrul acesta îl exprimă admirabil Hamlet, în scrisoarea sa către Ofelia, cînd îi jură dragoste eternă, atîta vreme cît „maşina asta" este încă a lui. Traducătorii ruşi traduc de obicei cuvîntul „maşină" prin „trup", fără să înţeleagă că acest cuvînt este esenţa însăşi a tragediei *. Goncearov avea mare dreptate atunci cînd spunea că tragedia lui Hamlet rezultă din faptul că este un om, nu o maşină.

Într-adevăr, împreună cu eroul tragic, începem să ne simţim în tragedie ca o maşină de sentimente pe care o dirijează chiar tragedia, dobîndind de aceea asupra noastră o putere cu totul deosebită, excepţională.

Ne apropiem de unele concluzii. Putem formula acum ceea ce am descoperit ca fiind tripla contradicţie aflată la baza tragediei : *contradicţia dintre fabulaţie şi subiect şi personaje.* Fiecare dintre aceste elemente pare orientat în altă direcţie, şi înţelegem perfect că acel moment nou pe care îl aduce tragedia este următorul : în nuvelă am avut de-a face cu dedublarea planurilor, am retrăit evenimentele simultan în două direcţii opuse : o direcţie determinată de fabulaţie şi cealaltă, pe care evenimentele o aveau în cadrul subiectului. Aceste două planuri antitetice se menţin şi în tragedie, iar noi am atras atenţia că, atunci cînd citim *Hamlet,* sentimentele noastre evoluează pe două planuri : pe de o parte, devenim tot mai conştienţi de ţelul către care se îndreaptă tragedia, pe de altă parte, vedem tot atît de limpede cît de mult se abate de la acest ţel. Ce aduce în plus eroul tragic ? Este evident că

---

* În original : *this machine.* În versiunea lui Vladimir Streinu : „această inimă" ; într-o versiune românească anterioară : „lutul ăsta". (N.t.)

el unește, în fiecare moment dat, cele două planuri și că reprezintă unitatea supremă și permanent dată a contradicției implîntate în tragedie. Am mai arătat că întreaga tragedie se construiește tot timpul din punctul de vedere al eroului, deci eroul este forța care unește cele două curente contrare, care concentrează tot timpul cele două sentimente opuse într-o singură trăire, atribuită lui. În felul acesta, cele două planuri antitetice ale tragediei sînt percepute de noi ca o unitate, deoarece ele sînt unite în eroul tragic, cu care noi ne identificăm. Și acel dualism simplu, pe care l-am găsit în povestire, este înlocuit în tragedie de un dualism incomparabil mai acut și de ordin superior, care ia naștere din împrejurarea că noi, pe de o parte, vedem întreaga tragedie cu ochii eroului, iar pe de alta — îl vedem pe erou cu ochii noștri. Că lucrurile se petrec întocmai și că, în speță, așa trebuie să interpretăm *Hamlet,* ne convinge sinteza din scena catastrofei, a cărei analiză am întreprins-o mai sus. Am arătat că în acest punct se întîlnesc două planuri ale tragediei, două linii ale desfășurării ei, care, ni se părea nouă, duceau în direcții diametral opuse ; neașteptata coincidență dintre ele face ca întreaga tragedie să se răsfrîngă deodată, fără veste, într-un mod cu totul deosebit și toate evenimentele care au avut loc să apară sub un aspect cu totul nou. Spectatorul a fost amăgit. Tot ce i s-a părut lui că reprezintă abatere de la drum, toate mișcările l-au adus tocmai spre punctul către care a năzuit tot timpul, iar cînd a atins acest punct final, el nu-l mai percepe drept scopul peregrinării sale. Contradicțiile s-au întîlnit, mai mult, și-au schimbat rolurile — și această dezgolire catastrofică a contradicțiilor se unește pentru spectator în trăirile eroului, pentru că, la urma urmelor, numai aceste trăiri el le acceptă ca pe ale sale proprii. Uciderea regelui nu-i aduce spectatorului nici o satisfacție și nici o ușurare, sentimentele lui încordate în tragedie nu se descarcă brusc într-o rezolvare simplă și plată. Regele a fost ucis, și atenția spectatorului se mută imediat, ca fulgerul, asupra evenimentelor ce urmează, asupra morții eroului însuși, iar în această nouă moarte spectatorul simte și retrăiește toate gravele contra-

dicţii, care i-au sfîşiat conştiinţa şi inconştientul în tot timpul cît a privit tragedia.

Atunci cînd tragedia — atît în ultimele cuvinte ale lui Hamlet, cît şi în relatarea lui Horatio — pare să-şi descrie din nou cercul, spectatorul percepe limpede dedublarea ce stă la baza construcţiei tragediei. Relatarea lui Horatio îl întoarce cu gîndul la planul exterior al tragediei, la ale sale „vorbe, vorbe, vorbe". Iar tot restul, cum spune Hamlet, e tăcere.

PSIHOLOGIA ARTEI

Capitolul IX

ARTA DREPT CATHARSIS

Teoria emoţiilor şi a fanteziilor. Principiul economiei forţelor. Teoria tonusului emoţional şi a empatiei. Legea „dublei expresii a emoţiilor“ şi legea „realităţii emoţiilor“. Categoriile centrală şi periferică a emoţiilor. Contradicţia afectivă şi principiul antitezei. Catharsis. Nimicirea conţinutului prin formă.

PSIHOLOGIA artei are de-a face cu două sau chiar cu trei capitole din psihologia teoretică. Orice teorie a artei se află într-un raport de dependenţă faţă de punctul de vedere stabilit în teoria receptării, în teoria emoţiilor şi în teoria imaginaţiei sau a fanteziei. De obicei, analiza psihologică a artei se desfăşoară în planul unuia din aceste trei capitole, sau chiar într-un plan care le cuprinde pe toate trei. Totuşi relaţiile dintre cele trei probleme nu au toate aceeaşi importanţă pentru psihologia artei. Este evident că psihologiei receptării îi revine un rol oarecum funcţional şi subordonat în raport cu celelalte două capitole, pentru că la ora actuală nu există teoretician care să nu fi renunţat la acel senzualism naiv, potrivit căruia arta este pur şi simplu bucuria resimţită de pe urma unor lucruri frumoase. Teoreticienii au început încă demult să deosebească reacţia estetică, chiar şi în forma ei cea mai simplă, de reacţia obişnuită de pe urma perceperii unui gust plăcut, a unui miros sau a unei culori plăcute. Problema receptării este una dintre cele mai importante probleme ale psihologiei artei, fără a fi însă problema ei centrală, deoarece ea însăşi depinde de rezolvarea pe care o vom da altor chestiuni,

aflate chiar în centrul problemei noastre. În artă, actul perceperii senzoriale reprezintă numai începutul reacţiei, dar, bineînţeles, nu şi punctul final al acesteia, de aceea trebuie să abordăm psihologia artei pornind nu de la capitolul care are de-a face în mod obişnuit cu trăirile estetice elementare, ci de la alte două probleme, şi anume — emoţia şi imaginaţia. Ne încumetăm chiar să spunem direct că o înţelegere justă a psihologiei artei nu poate avea loc decît la intersecţia dintre cele două probleme şi că, în fond, absolut toate sistemele psihologice care încearcă să explice arta reprezintă, într-un fel sau altul, o teorie combinată privind imaginaţia şi emoţia. Notăm, însă, că psihologia nu cunoaşte capitole mai obscure decît aceste două şi că, în ultimul timp, ele au constituit obiectul unor substanţiale ordonări şi revizuiri, deşi, din păcate, nici astăzi nu dispunem încă de un sistem cît de cît finit şi de notorietate, adecvat teoriei emoţiei şi teoriei fanteziei. Situaţia este şi mai dificilă în domeniul psihologiei obiective, care desfăşoară relativ uşor schema formelor de conduită ce corespundeau proceselor voluntare în psihologia dinainte, şi în parte proceselor intelectuale, dar tocmai aceste două sectoare rămîn deocamdată aproape cu totul nestudiate pentru psihologia obiectivă. „În mare, psihologia emoţiei este deocamdată psihologia opiniei şi convingerii personale“, spune Titchener (124, p. 190). Acelaşi lucru şi cu „imaginaţia“. După cum spune prof. univ. Zenkovski, „de multă vreme în psihologie se desfăşoară o poveste penibilă“. Sfera aceasta rămîne extrem de puţin studiată, ca şi domeniul emoţiei, aspectul cel mai enigmatic şi cel mai problematic pentru psihologia modernă fiind conexiunea şi raportul dintre faptele emoţionale şi domeniul fanteziei. Situaţia se datorează în parte împrejurării că emoţiilor le sînt proprii o serie de particularităţi ; după aprecierea lui Titchener, prima dintre acestea este confuzia : „Emoţia nu are proprietatea clarităţii. Plăcerea şi neplăcerea pot avea intensitate şi durată, dar niciodată n-au claritate. Aceasta înseamnă — dacă adoptăm limbajul psihologiei populare — că nu ne putem concentra atenţia asupra emoţiei. Cu cît ne concentrăm atenţia asupra unei senzaţii, cu atît aceasta devine mai clară şi o înţelegem mai bine şi mai precis. Dar nu putem deloc să ne concentrăm atenţia asupra emoţiei ; dacă încer-

căm s-o facem, plăcerea sau neplăcerea dispare imediat, ni se ascunde, şi ne surprindem că ţinem sub observaţie cine ştie ce senzaţie sau imagine indiferentă, care nu intra cîtuşi de puţin în intenţiile noastre. Dacă vrem să simţim plăcerea pe care ne-o poate oferi un concert sau un tablou, trebuie să percepem cu atenţie ceea ce auzim sau vedem ; dar este suficient să încercăm a ne îndrepta atenţia chiar asupra plăcerii, ca aceasta să dispară imediat" (124, pp. 194—195).

Deci, pe de o parte, după psihologia empirică, emoţia se află în afara sferei conştiinţei, întrucît tot ce nu poate fi prins în focarul atenţiei se găseşte, potrivit acestei psihologii, la periferia cîmpului conştiinţei noastre. Totuşi, o serie de psihologi se referă la o altă trăsătură, diametral opusă, a emoţiei, anume că emoţia este întotdeauna conştientă şi că o emoţie inconştientă înseamnă chiar în definiţia ei o contradicţie. Astfel, Freud, poate cel mai mare apărător al inconştientului, spune : „Esenţa emoţiei constă în faptul că ea este simţită, cu alte cuvinte, este ştiută de conştiinţă. Deci, în ceea ce priveşte emoţia, senzaţiile şi afectele, posibilitatea inconştientului cade" (42, p. 135). Freud contestă, e adevărat, o afirmaţie atît de elementară şi încearcă să lămurească dacă are vreun sens aserţiunea privind spaima paradoxală şi inconştientă. În continuare, el arată că, deşi psihanaliza vorbeşte despre afectele inconştiente, caracterul inconştient al afectelor se deosebeşte de caracterul inconştient al reprezentării, deoarece afectului inconştient îi corespunde doar germenele afectului, ca o posibilitate care n-a cunoscut ulterior dezvoltarea. „Strict vorbind... nu există afecte inconştiente în sensul în care întîlnim reprezentări inconştiente" (42, p. 136).

Dintre psihologii artei aceeaşi opinie o împărtăşeşte Ovseaniko-Kulikovski, care opune gîndirii emoţia în parte şi pentru că emoţia nu poate fi inconştientă. Soluţia lui se apropie de opinia lui James şi este opusă părerii lui Ribot. El afirmă că noi nu avem memoria emoţiilor. „Întîi trebuie să hotărîm, spune el, dacă o emoţie inconştientă este posibilă, aşa cum este pe deplin posibil un gînd inconştient. Am impresia că un răspuns negativ se impune de la sine. Pentru că emoţia, cu inevitabilul ei colorit, rămîne emoţie atîta vreme cît o simţim, cît se vădeşte în conştiinţă... După opinia mea, expresia «emo-

ţie inconştientă» este *contradictio in adjecto,* precum albul negru etc., şi sufletul care simte nu cunoaşte sfera inconştientului" (94, pp. 23, 24).

S-ar părea că ne aflăm în faţa unei contradicţii : pe de o parte, emoţia este lipsită în mod necesar de claritate conştientă, iar pe de altă parte, emoţia nu poate fi inconştientă. Această contradicţie, stabilită în psihologia empirică, ni se pare foarte aproape de realitate, dar ea trebuie transmutată şi în psihologia obiectivă, încercîndu-se să se găsească adevăratul ei sens. În acest scop, ne vom strădui mai întîi să formulăm în cuvintele cele mai generale ce înseamnă emoţia ca proces nervos şi ce proprietăţi obiective putem atribui acestui proces.

Numeroşi autori apreciază că, sub aspectul mecanismelor nervoase, emoţia urmează a fi trecută în categoria proceselor de cheltuire, de consum sau de descărcare a energiei nervoase. Prof. univ. Orşanski notează că, în general, energia noastră psihică poate fi cheltuită în trei feluri : „În primul rînd, în vederea inervaţiei motorice — în formă de reprezentare motorică sau voinţă, ceea ce înseamnă o activitate psihică superioară. A doua parte a energiei psihice se consumă în vederea descărcării interne. În măsura în care această difuziune are un caracter de iradiere sau de propagare a undei psihice, ea constituie substratul asociaţiei de reprezentări. Iar în măsura în care atrage după sine eliberarea energiei psihice vii în alte unde nervoase, constituie izvorul emoţiei. În sfîrşit, în al treilea rînd, o parte a energiei psihice vii se transformă pe calea refulării într-o stare ascunsă, în inconştient... De aceea energia refulată în inconştient reprezintă condiţia esenţială a activităţii logice. Astfel, cele trei aspecte ale energiei sau ale activităţii psihice corespund celor trei aspecte ale activităţii nervoase : emoţia corespunde descărcării, voinţa — aspectului motoric al energiei, iar latura intelectuală a energiei, în special abstracţia, este corelată cu refularea sau cu economia forţei nervoase şi psihice... În locul descărcării, în actele psihice superioare predomină transformarea energiei psihice vii în energie de rezervă" (92, pp. 536—537).

Cu această concepţie asupra emoţiei, privită ca un consum de energie, sînt mai mult sau mai puţin de acord o seamă de autori ţinînd de orientări cu totul diferite. În acelaşi sens

se exprimă şi Freud atunci cînd afirmă că afectele şi emoţiile corespund proceselor de cheltuire a energiei, expresia lor finală fiind percepută ca senzaţie. „În esenţă, afectivitatea îşi găseşte expresia în refluxul motoric (secretoriu, reglator al sistemului sanguin) al energiei, care duce la modificarea (internă) a corpului însuşi, fără legătură cu lumea din afară ; caracterul motoric se exprimă în acţiuni, care au menirea de a produce schimbări în lumea din afară“ (42, p. 137).

Acest punct de vedere a fost acceptat de mulţi psihologi ai artei, şi în speţă de Ovseaniko-Kulikovski. Deşi în reprezentările sale principale pornea de la principiul economiei de forţe considerat ca un principiu fundamental al esteticii, s-a văzut nevoit să facă excepţie în cazul emoţiei. El spune că „sufletul care simte poate fi comparat pe bună dreptate cu carul din zicală — din car de ţi-a căzut, rămîne bun pierdut. Sufletul care gîndeşte, dimpotrivă — este un car de unde nu poate cădea nimic. Acolo întreaga povară este bine aşezată şi ascunsă în sfera inconştientului... Dacă emoţiile pe care le trăim s-ar menţine şi ar lucra în sfera inconştientului, trecînd mereu în conştiinţă (cum se întîmplă cu gîndirea), viaţa noastră sufletească ar fi oferit un asemenea amestec de paradis şi infern, încît nici cea mai viguroasă organizare n-ar fi putut rezista la această continuă înlănţuire de bucurii, supărări, jigniri, răutate, dragoste, invidie, gelozie, regrete, remuşcări, spaime, speranţe etc. Nu, odată trăite şi stinse, emoţiile nu trec în sfera inconştientului, inexistentă în sufletul care simte. Ca procese preponderent conştiente ale psihicului nostru, emoţiile cheltuiesc mai degrabă decît economisesc forţa sufletului. Viaţa emoţiei înseamnă cheltuirea sufletului“ (94, pp. 24—26).

Întru confirmarea acestei idei, Ovseaniko-Kulikovski demonstrează amănunţit — pornind în expunerea sa de la manifestările superioare şi deosebit de pregnante ale sensibilităţii : afectele şi pasiunile — că în gîndirea noastră domneşte legea memoriei, iar în simţirea noastră — legea uitării... „Că afectele şi pasiunile înseamnă un consum de forţă sufletească este un fapt neîndoielnic, la fel ca şi un altul : dacă luăm în consideraţie totalul afectelor şi pasiunilor dintr-o anumită perioadă de timp, consumul acesta se va dovedi enorm. Care din aspectele acestui consum pot fi considerate utile şi productive —

este o altă problemă ; nu încape îndoială, însă, că numeroase pasiuni şi diverse afecte sînt o adevărată nesăbuinţă, o risipă sufletească ce duce psihicul la faliment.

Deci, dacă vom avea în vedere, pe de o parte, procesele superioare ale gîndirii generalizatoare, ştiinţifice şi filozofice, iar pe de alta — afectele cele mai puternice şi elocvente, ca şi pasiunile, atunci opoziţia fundamentală şi antagonismul dintre cele două suflete — cel care gîndeşte şi cel care simte — ni se vor profila clar în conştiinţă. Şi ne vom convinge că, într-adevăr, aceste două suflete nu se împacă între ele şi că psihicul uman, care se compune din ele, este un psihic prost organizat, lipsit de echilibru, plin de contradicţii interne“ (94, pp. 27—28).

Ne aflăm aici în faţa unei probleme fundamentale în psihologia artei : cum trebuie să privim emoţia — ca un consum de energie psihică, şi atît, sau în economia vieţii psihice îi revine şi rolul de a economisi, de a păstra cu grijă ? Susţin că acest proces este central, important pentru psihologia emoţiei, pentru că de felul în care se rezolvă depinde şi răspunsul la o altă problemă centrală din estetica psihologică : principiul economiei forţelor. Încă de pe vremea lui Spencer la noi a intrat în uz să se pună la temeliile artei explicaţia ce-şi are sursa în legea economiei forţelor spirituale [61 *], apreciată de către Spencer şi Avenarius drept un principiu aproape universal al activităţii spirituale. Preluat de ştiinţa artei, în literatura rusă principiul acesta şi-a găsit formularea cea mai completă la Veselovski, în vestita formulă potrivit căreia „stilul posedă calitatea esenţială de a cuprinde cît mai multe idei în cît mai puţine cuvinte“. Acelaşi punct de vedere este susţinut de întreaga şcoală a lui Potebnea, iar Ovseaniko-Kulikovski înclină chiar să reducă emoţia artistică, spre deosebire de cea estetică, la simţul economiei. Formaliştii s-au dezlănţuit împotriva acestei opinii, invocînd o serie de argumente foarte convingătoare, care contrazic principiul enunţat. Astfel, Iakubinski a arătat că legea disimilării lichidelor nu are aplicare în limbajul poetic, un alt studiu a demonstrat că limbajului poetic îi sînt caracteristice tocmai asociaţiile de sunete mai greu de pronunţat, că, pentru a evita automatismul uzual al

receptării, arta foloseşte procedeul complicării percepţiei şi că limbajul poetic urmează regula formulată de Aristotel, care spunea că, în poezie, limba trebuie să sune ca o limbă străină. Contradicţia dintre acest principiu, pe de o parte, şi teoria potrivit căreia emoţia înseamnă consum de energie sufletească, pe de alta, este evidentă. Ca urmare a acestei contradicţii, Ovseaniko-Kulikovski, care în teoria sa a vrut să menţină amîndouă legile, s-a văzut silit să împartă arta în două sectoare cu totul diferite : arta imagistică şi arta lirică. El delimitează, pe bună dreptate, emoţia artistică de toate celelalte emoţii general-estetice, înţelegînd însă prin emoţie artistică în special emoţiile ideilor, adică emoţia plăcerii bazată pe economia forţelor. Spre deosebire de aceasta, emoţia lirică este, după părerea sa, de factură intelectuală şi principial deosebită de prima. Deosebirea constă în faptul că lirica provoacă într-adevăr o emoţie autentică şi, prin urmare, trebuie să constituie o categorie psihologică aparte. Ne amintim, însă, că orice emoţie înseamnă un consum de energie şi ne punem întrebarea : cum se împacă această teorie a emoţiei lirice cu principiul economiei forţelor ? Ovseaniko-Kulikovski face o delimitare cît se poate de judicioasă între emoţia lirică şi cutare emoţie auxiliară, provocată de această lirică. Spre deosebire de Petrajiţki, care crede că muzica militară, de pildă, are ca scop să ne trezească emoţii războinice, iar cîntului bisericesc îi revine să trezească în noi emoţii religioase, Ovseaniko-Kulikovski arată că lucrurile se prezintă întrucîtva altfel ; nu putem amesteca cele două categorii de emoţii, deoarece „dacă am admite această devălmăşie, ar rezulta, de pildă, că diferitele poezii erotice au ca scop să stimuleze pornirea sexuală, ideea şi scopul *Cavalerului avar* vizează să demonstreze că avariţia este un viciu... şi aşa mai departe, fără sfîrşit“ (94, pp. 191—192).

Dacă acceptăm această deosebire dintre efectul direct al artei şi efectul ei secund sau auxiliar — dintre acţiune şi consecinţă — ne vom vedea siliţi să punem două întrebări cu totul deosebite în legătură cu economia forţelor : unde are loc, unde se manifestă această economie a forţelor, obligatorie, după opinia multora, în trăirea artistică — în efectul prim al artei sau în cel secund ? Răspunsul la această întrebare ne apare lim-

pede ca urmare a cercetărilor critice şi practice, asupra cărora ne-am oprit în capitolele precedente. Am văzut că efectul prim şi direct al artei ne sugerează în totul mai degrabă complicarea în raport cu activitatea neartistică, prin urmare, principiul economiei forţelor, dacă îşi are aplicarea, se raportează, probabil, la efectul secund al artei, la consecinţele sale, în nici un caz la însăşi reacţia estetică provocată de opera de artă.

În acest sens explică Freud principiul economiei forţelor atunci cînd arată că această economie a forţelor este departe de interpretarea naivă pe care i-o dă Spencer. Ea ar aminti, după Freud, de acele economii mărunte ale gospodinei, care, pentru a plăti cîţiva bani mai puţin pe legume, s-ar duce la o piaţă situată la distanţă de cîţiva kilometri şi astfel ar evita o cheltuială de nimic. „Am depăşit demult, spune Freud, interpretarea proximă, dar totodată naivă a acestei economii ca dorinţă de a evita în genere cheltuiala psihică, economia obţinîndu-se prin limitarea maximă în folosirea cuvintelor şi în crearea legăturilor de idei. Ne-am spus de pe atunci : concis, laconic încă nu înseamnă spiritual. Concizia spiritului este o concizie aparte — o concizie «spirituală»... Putem să ne permitem a face o comparaţie între economia psihică şi o întreprindere. Atît timp cît cifra de afaceri a întreprinderii este mică, se înţelege că se şi cheltuieşte în general puţin, cheltuielile de administraţie sînt foarte reduse. Spiritul de economie se referă deocamdată la cifra absolută a cheltuielilor. Ulterior, după ce întreprinderea a luat avînt, valoarea cheltuielilor pentru întreţinerea administraţiei trece pe al doilea plan. Acum nu mai contează cît de mari sînt cheltuielile, dacă cifra de afaceri şi profiturile au crescut într-o măsură considerabilă. Economia de cheltuieli ar fi acum măruntă pentru întreprindere, dacă nu chiar păgubitoare“ (43, pp. 210—211).

Evident, ne va părea măruntă economia pe care o realizează, după părerea lui Veselovski, poetul atunci cînd ne transmite un maximum de idei într-un minimum de cuvinte. S-ar putea demonstra că lucrurile stau invers : dacă vom reda cît mai economicos şi pe scurt, ca într-un program de teatru, conţinutul unei tragedii, vom realiza o considerabilă economie în sensul naiv, pe care îl are în vedere Veselovski. Vom vedea că poetul, dimpotrivă, recurge la un consum foarte neparci-

monios al forţelor noastre, atunci cînd complică în mod artificial desfăşurarea acţiunii, ne stimulează curiozitatea, ne pune să facem supoziţii, ne obligă să ne dedublăm atenţia etc.

Dacă vom compara, să zicem, romanul lui Dostoievski *Fraţii Karamazov* sau tragedia *Hamlet* cu o redare prozaică, absolut exactă a conţinutului lor, vom vedea că economia atenţiei este incomparabil mai mare în cazul redării prozaice. Într-adevăr, oare ce-l face pe Dostoievski să întrerupă acţiunea în locul cel mai palpitant şi să ne ascundă prin intermediul unor puncte de suspensie cine anume l-a ucis pe Feodor Karamazov, şi de ce ne obligă să rătăcim cu gîndul în cele mai diferite direcţii, să bîjbîim fără să găsim soluţia adevărată, cînd ar fi fost mult mai economicos pentru atenţie să dispună de la început evenimentele într-o ordine clară şi precisă, aşa cum se face într-un proces-verbal judiciar, într-un articol concret, într-o comunicare ştiinţifică. Principiul economiei forţelor, în accepţia lui spencereană, se dovedeşte, deci, inaplicabil la forma artistică, iar consideraţiile lui Spencer nu-şi au rostul aici. Spencer crede că această economisire de forţe îşi găseşte expresia, de pildă, în împrejurarea că în limba engleză adjectivul precede substantivul, şi atunci cînd spunem „negru cal“ realizăm o economie de atenţie mult mai mare decît dacă am spune „cal negru“, pentru că în cazul al doilea am avea de întîmpinat o oarecare dificultate înainte de a auzi determinarea coloristică a calului. S-ar putea ca acest raţionament, cu totul naiv din punct de vedere psihologic, să-şi aibă valabilitatea în cazul dispunerii prozaice a ideilor [62], cu toate că şi acolo se va dovedi în fapte mult mai serioase. Cît despre artă, aici domină principiul opus al consumului şi cheltuirii descărcării energiei nervoase, şi noi ştim că zguduirea produsă de artă creşte în intensitate pe măsură ce creşte cheltuirea şi descărcarea energiei nervoase. Dacă amintim faptul elementar că orice emoţie înseamnă consum al sufletului — iar arta este neapărat legată de stimularea unui joc complicat al emoţiilor — vom vedea că arta încalcă principiul economiei forţelor în acţiunea sa proximă şi se supune în construirea formei artistice unui principiu opus. Reacţia noastră estetică ni se dezvăluie în primul rînd nu ca o reacţie care economiseşte, ci ca

una care distruge energia noastră nervoasă, ea ne sugerează mai degrabă o explozie, decît o economie de nimic.

S-ar putea, totuşi, ca principiul economiei forţelor să fie aplicabil şi în ceea ce priveşte arta, dar cumva în alt fel, şi pentru a-l înţelege trebuie mai întîi să ne formăm o reprezentare clară a naturii reacţiei estetice. În această privinţă există o mulţime de păreri, care adesea nu pot fi nici înscrise în aceeaşi categorie, nici opuse între ele, deoarece fiecare cercetător se opreşte de obicei asupra unui aspect particular, aşa că nu dispunem aproape deloc de sisteme psihologice care să ne dezvăluie reacţia estetică sau comportamentul estetic în întreaga lui amplitudine. De obicei teoria ne vorbeşte numai despre un oarecare aspect particular al acestei reacţii, deci este greu să stabilim în ce măsură respectiva teorie este justă sau nu, dat fiind că uneori ne propune rezolvarea unei probleme care pînă atunci nu a fost formulată în întregime. În sistematica sa lucrare asupra psihologiei artei, Müller-Freienfels remarcă pe bună dreptate, în concluzia expunerii privind teoria reacţiei estetice, că în cazul dat psihologii se găsesc într-o situaţie asemănătoare cu a biologilor, care pot perfect să descompună o substanţă organică în elementele sale chimice componente, dar nu sînt în stare să reconstituie întregul din aceste părţi ale sale (154, p. 242).

Într-adevăr, în cazul cel mai fericit, psihologul rămîne cu analiza, fără a avea acces la sinteza părţilor componente ale reacţiei estetice pe care le-a găsit, cea mai bună dovadă în acest sens fiind chiar încercarea autorului de a sintetiza psihologia artei. El descoperă factorii senzoriali, motorici, asociativi, intelectuali, emoţionali ai acestei reacţii, dar care este conexiunea dintre ele, cum să se reconstituie din aceşti factori de sine stătători, pe care, luaţi individual, îi putem întîlni şi în afara artei, cum să se reconstituie din aceşti factori psihologia artei în unitatea ei, despre toate acestea autorul nu ne poate spune nimic şi concluziile cu care îşi încheie cercetarea înseamnă, desigur, un pas înainte în comparaţie cu „marea moartă a noţiunilor abstracte“, cum a caracterizat sugestiv vechea estetică Dessoir, dar aportul lor este aproape nul în planul psihologiei obiective.

Concluziile acestea pot fi expuse în cîteva cuvinte, reducîndu-se în esenţă la următoarele : autorul consideră absolut cert faptul că desfătarea estetică nu este o pură recepţie, ci reclamă activitatea superioară a psihicului. Trăirile artei nu pătrund în suflet ca o grămadă de grăunţe în sac, ele trebuie mai degrabă să încolţească aidoma sămînţei pe un teren fertil, şi cercetarea psihologului poate aici doar să dezvăluie mijloacele auxiliare necesare în vederea acestei încolţiri, întocmai după cum încolţirea sămînţei cere căldură, umiditate, unele adausuri chimice etc. (154, p. 248). Cît despre încolţirea în sine, aceasta rămîne pentru psiholog la fel de necunoscută după cercetare ca şi înainte de aceasta.

Încercarea noastră, lăsînd la o parte analiza sistematică şi totalitatea exhaustivă a părţilor componente ale reacţiei estetice, îşi propune să indice aspectul esenţial şi central al acesteia : să studieze, cum spune Müller, încolţirea însăşi, nu condiţiile care o favorizează. Dacă ne adresăm unor astfel de teorii sintetice ale emoţiei estetice, vom putea grupa tot ce s-a spus pînă acum în această privinţă în jurul a două tipuri principale de soluţionare a problemei în cauză : prima din aceste soluţii a fost enunţată demult şi adusă la un punct de extremă claritate şi cruntă banalitate în teoria lui Christiansen. Concepţia lui asupra emoţiei artistice este foarte simplă şi limpede : orice influenţă hotărîtoare a lumii din afară îşi are o anumită acţiune senzorial-morală, cum spune Goethe, o impresie, o dispoziţie, sau o impresie emoţională, diferenţial al dispoziţiei, considerat de către psihologii dinainte pur şi simplu drept tonusul emoţional al senzaţiei. Astfel, de pildă, culoarea albastră ne linişteşte, cea galbenă, dimpotrivă, ne incită. După opinia lui Christiansen, arta are la bază aceste diferenţiale ale dispoziţiei, iar întreaga reacţie estetică poate fi reprezentată, după această concepţie, în felul următor : obiectul de artă, sau obiectul estetic, se compune din diferite părţi, cuprinzînd impresiile materialului, ale lucrului, ale formei, cu totul deosebite în sine, dar care au comun faptul că fiecărui element îi corespunde un anumit tonus emoţional, iar „materialul lucrului şi forma nu intră direct în componenţa obiectului estetic, ci prin elementele emoţionale pe care le aduc“ (25, p. 111), elemente ce se pot contopi într-un tot, alcătuind în urma unui proces

consecvent de contopire — sau, mai exact, de sudare — ceea ce se numeşte obiect estetic. Reacţia estetică aminteşte astfel interpretarea unei piese la pian : fiecare element component al operei de artă pare să lovească clapa senzorială corespunzătoare a organismului nostru, provocînd drept răspuns tonusul emoţional sau sunetul, iar reacţia estetică în ansamblul ei este dată de aceste impresii emoţionale care se nasc ca răspuns la actul loviriii clapelor.

Rezultă astfel că, într-o operă de artă, nici un element nu prezintă importanţă în sine. Toate sînt aidoma clapelor. Ceea ce prezintă importanţă este reacţia emoţională pe care ne-o provoacă. Această concepţie, destul de mecanică, se dovedeşte, bineînţeles, funciar incapabilă să rezolve problema reacţiei artistice fie şi pentru faptul că misterul emoţional al oricărei impresii apare foarte palid în comparaţie cu efectele foarte puternice care intră sigur în alcătuirea reacţiei estetice. În afară şi independent de impresia emoţională produsă de elemente cu existenţă de sine stătătoare ale artei, putem să deosebim în cadrul reacţiei estetice, cu o certitudine absolut determinată, trăiri artistice care n-ar putea nicicum să fie raportate la aceste diferenţiale ale dispoziţiei. E adevărat, chiar Christiansen cere să se facă deosebirea între teoria lui şi banala teorie care reduce arta la o dispoziţie, dar această deosebire este de ordin sau de grad, cum s-ar zice, o deosebire cantitativă, nu una calitativă, aşa că, în ultimă instanţă, obţinem aceeaşi concepţie a artei ca dispoziţie, constituită din diferenţiale diferite, şi nu putem înţelege care este legătura dintre trăirea artistică şi întreaga desfăşurare a vieţii noastre de toate zilele, şi în virtutea căror factori devine arta atît de importantă, esenţială şi cu atîta afinitate pentru fiecare dintre noi. Christiansen însuşi se vede în situaţia de a intra în contradicţie cu propria sa teorie, de îndată ce încearcă să definească arta drept aparenţă a predispoziţiei şi activităţii existenţiale de maximă importanţă. Teoria sa psihologică îşi vădeşte de îndată incapacitatea de a explicita cum poate arta, prin intermediul tonusului emoţional al elementelor, să ajungă la împlinirea — fie şi aparentă — a unor predispoziţii majore ale psihicului nostru. În cazul unei asemenea interpretări psihologice, arta se menţine mereu la o adîncime foarte mică,

aproape la suprafaţa psihicului nostru, pentru că tonusul emoţional este un element inseparabil de senzaţie, drept care, deşi această teorie se autoînscrie într-un raport opozitiv faţă de senzualism, arătînd că bucuria artei nu se realizează în ochi sau în ureche, totuşi ea nu poate să indice destul de precis locul în care această bucurie îşi găseşte realizarea, o situează ceva mai adînc decît ochiul şi urechea — şi o corelează cu activitatea indisolubil legată de funcţionarea organelor noastre de recepţie.

De aceea se dovedeşte mult mai profundă şi mai viguroasă o altă teorie, diametral opusă, cunoscută în literatura psihologică cu numele de teoria empatiei.

Această teorie, care îşi are originea la Herder şi dezvoltarea maximă în lucrările lui Lipps, porneşte de la o concepţie opusă, concepţia emoţiei. Conform acestei teorii, arta nu trezeşte în noi emoţii aşa cum clapele pianului dau naştere sunetelor, fiecare element al artei nu ne imprimă tonusul său emoţional, ci lucrurile se petrec tocmai invers. Noi sîntem cei care, din sinea noastră, introducem în opera de artă, îi imprimăm cutare emoţii care se ridică din adîncul fiinţei noastre şi care nu se află, bineînţeles, la suprafaţa receptorilor noştri, ci sînt conexate cu activitatea cea mai complexă a organismului nostru. „Prin însăşi factura sa, spune Vischer, sufletul nostru *se introduce pe de-a întregul* în fenomene ale naturii externe sau în forme create de către om, atribuie acestor fenomene, care nu au nimic comun cu vreo expresie, anumite stări de spirit, prin intermediul actului *involuntar şi inconştient* trece împreună cu *dispoziţia* sa în obiect. Acest împrumut, această introducere, această *empatie* a sufletului în forme neînsufleţite este, de fapt, ceea ce preocupă în primul rînd estetica."

O explicaţie la fel de precisă găsim la Lipps, care a dezvoltat strălucita teorie a empatiei în forme lineare şi spaţiale. El a arătat în mod admirabil cum ne ridicăm împreună cu o linie înălţată şi cădem împreună cu cea care coboară, cum ne îndoim împreună cu cercul şi simţim sprijinul împreună cu triunghiul aşezat pe o suprafaţă plană. Dacă facem abstracţie de construcţiile şi principiile pur metafizice, pe care Lipps le introduce adesea în teoria sa, şi menţinem doar faptele empirice pe care le-a scos la iveală, putem afirma că această teo-

rie este fără îndoială foarte fructuoasă şi că parte din ea va intra, desigur, în alcătuirea viitoarei teorii psihologice obiective a esteticii. Din punctul de vedere obiectiv, empatia este reacţia, răspunsul la excitaţie, şi Lipps are incontestabil mai multă dreptate atunci cînd afirmă că noi introducem reacţiile noastre în obiectul de artă, decît Christiansen, care credea că obiectul estetic introduce în noi calităţile sale emoţionale. Totuşi, această teorie prezintă neajunsuri la fel de mari ca şi cea precedentă. În fond — şi acesta este viciul ei esenţial — ea nu ne oferă criteriul pentru a deosebi reacţia estetică de orice percepţie în general, fără legătură cu arta. Meumann are dreptate atunci cînd spune că „empatia reprezintă o componentă generală, nelipsită niciodată din percepţiile noastre senzoriale, şi de aceea nu poate avea nici o semnificaţie specifică din punct de vedere estetic...“ (83, p. 149).

La fel de convingătoare sînt alte două obiecţii ale sale: că empatia provocată, de exemplu, de versul liber din *Faust* apare uneori în prim plan, în timp ce alteori este umbrită total de impresia datorată conţinutului, şi că, în ansamblu, în receptarea lui *Faust* ea reprezintă un element subordonat al reacţiei estetice, nicidecum nucleul ei. Este îndreptăţită, de asemenea, observaţia că, dacă vom trece la opere de artă complexe — romanul, edificiul arhitectural etc. — vom vedea că principala lor acţiune de influenţare are la bază alte procese, foarte complexe, fiind determinată de faptul că noi receptăm întregul cu toate conexiunile lui, că efectuăm o activitate intelectuală complexă etc.

Criticii referitoare la cele două teorii îi este foarte util să ţină seamă de diviziunea afectelor adoptată de Müller-Freienfels. După el, o operă de artă ne provoacă două feluri de afecte. Dacă retrăiesc împreună cu Othello durerea, gelozia şi chinurile sale, sau groaza lui Macbeth cînd vede umbra lui Banko — avem ceea ce se numeşte coafect; dacă mă stăpîneşte sentimentul de teamă pentru soarta Desdemonei, atunci cînd ea încă nici nu bănuieşte pericolul — avem de-a face cu un afect propriu al spectatorului, care trebuie deosebit de coafect (154, pp. 207—208).

Este clar că teoria lui Christiansen ne lămureşte numai afectele proprii ale spectatorului, fără a lua în consideraţie

coafectele, deoarece nu există psiholog care să asimileze coafectul groazei lui Macbeth şi cel al chinurilor lui Othello cu tonusul emoţional al acestor figuri — tonusul lor emoţional este cu totul altul şi, ca atare, această teorie nu se interesează de coafecte ; teoria lui Lipps, dimpotrivă, explică exclusiv coafectele, ea ne poate ajuta să înţelegem cum retrăim împreună cu Othello sau cu Macbeth pasiunile lor, pe cale simpatetică, dar teoria empatiei nu ne poate explica în ce fel trăim sentimentul de teamă pentru Desdemona, atunci cînd eroina este încă lipsită de griji şi nu bănuieşte nimic. Müller-Freienfels ne spune : teoria empatiei, atît de des citată în ultima vreme, nu este aptă să ne explice aceste categorii diferite de afecte. Cel mult ea poate fi utilă în cazul coafectelor, nu şi în ceea ce priveşte afectele proprii. În teatru retrăim numai parţial emoţiile şi afectele aşa cum ne sînt date la personaje, cel mai adesea nu le retrăim *cu,* ci *pe marginea* emoţiilor încercate de personaje. Astfel, de exemplu, compasiunea nu-şi justifică numele, numai în cazuri foarte rare este vorba de o suferinţă împreună cu cineva, cel mai frecvent este o suferinţă pe marginea suferinţei altcuiva (154, pp. 208—209). Observaţiile de mai sus îşi găsesc confirmarea în teoria impresiei tragice, dezvoltată de Lipps. El aplică aici legea barajului psihic, introdusă de el ; potrivit acestei legi, „atunci cînd un eveniment psihic, de exemplu, conexiunea reprezentărilor, suferă o oprire în evoluţia lui firească, mişcarea psihică formează un baraj“, adică se opreşte şi se ridică la un nivel superior exact acolo unde există oprirea, obstacolul, întreruperea. Astfel, opririle tragice sporesc valoarea eroului care suferă, iar empatia — propria noastră valoare. „O suferinţă sufletească la care asistăm, spune Lipps, are ca efect tocmai creşterea acestui sentiment obiectivat al propriei valori ; cu o intensitate sporită, mă simt pe mine şi valoarea mea de om în altul, simt şi retrăiesc cu o intensitate sporită ce înseamnă să fii om. Iar mijlocul prin care ajung la aceste sentimente este suferinţa...“ Astfel, înţelegerea tragicului porneşte de la coafect, în timp ce afectul propriu al tragediei rămîne în afara explicaţiei.

Vedem, deci, că nici una din cele două teorii ale emoţiei estetice nu ne poate explica legătura internă dintre emoţia

noastră, pe de o parte, şi obiectele supuse receptării noastre, pe de alta ; în acest scop trebuie să avem sprijinul unor sisteme psihologice care fundamentează explicaţia anume pe legătura dintre fantezie şi emoţie. Mă refer la ultima revizuire a problemei fanteziei, înfăptuită de Meinong şi de şcoala lui, de Zeller, Maier şi alţi psihologi în ultimele decenii.

Dacă nu ne oprim asupra diferitelor aspecte particulare, noua concepţie poate fi prezentată aproximativ în felul următor. Psihologii pornesc în cercetările lor de la legătura care există neîndoielnic între emoţii şi fantezie. Aceste cercetări au arătat că orice emoţie pe care o resimţim are, în afară de expresia ei corporală, şi o expresie sufletească, după cum spun psihologii din această şcoală ; cu alte cuvinte, orice emoţie „se întrupează, se fixează într-o idee, ceea ce se vede cel mai bine în cazul maniei persecuţiei", spune Ribot. Prin urmare, emoţia nu se exprimă atît prin reacţiile mimice, pantomimice, secretorii, somatice ale organismului nostru, ci impune o anumită exprimare prin intermediul fanteziei noastre. Dovada optimă în acest sens ne-o oferă aşa-numitele emoţii fără obiect. Cazurile patologice, diversele fobii — frica persistentă etc. — sînt legate neapărat de anumite reprezentări, în majoritatea lor false, denaturînd realitatea, şi astfel îşi găsesc expresia „sufletească". În fond, un om care suferă de fobia fricii este bolnav de emoţie, de frică nemotivată, ceea ce determină imaginaţia sa să-i sugereze că este urmărit şi persecutat de toată lumea. La un asemenea bolnav, evenimentele se succed într-o ordine inversă în comparaţie cu cea pe care o putem observa la un om normal. Într-un caz, frica este un rezultat al urmăririi, în cazul celălalt — frica generează impresia falsă de urmărire. Fenomenul şi-a găsit o definire adecvată la prof. Zenkovski, care l-a numit legea dublei expresii a emoţiilor. Sub această lege şi-ar pune semnătura aproape toţi psihologii contemporani, dacă înţelegem prin ea faptul că orice emoţie este alimentată de imaginaţie, concretizîndu-se într-o serie de reprezentări şi imagini fantastice, care constituie parcă o a doua expresie. Mai curînd am fi îndreptăţiţi să spunem că, în afară de acţiunea sa periferică, emoţia exercită şi o acţiune centrală, şi că în cazul de faţă este vorba de aceasta din urmă. Pe această idee îşi bazează cercetarea Meinong, care propune să

facem deosebirea dintre judecăţi şi admisiuni, după cum avem sau nu convingerea că actul considerat este concret. Dacă ne înşelăm socotind că omul pe care îl întîlnim în cale este o cunoştinţă, fără să ne dăm seama de greşeală, avem o judecată, dacă, însă, deşi ştim că nu este vorba de o cunoştinţă a noastră, ne lăsăm totuşi în voia unei înţelegeri greşite şi privim omul ca pe un cunoscut, avem o admisiune. După părerea lui Meinong, admisiunea stă la baza jocului copiilor şi a iluziei estetice, constituind sursa „emoţiilor şi fanteziilor" care însoţesc aceste două activităţi. Unii autori, de pildă Vitasek, identifică aceste emoţii iluzorii cu emoţiile reale. „S-ar putea, spune el, ca deosebirile dintre emoţiile reale şi cele imaginare, care ies la iveală pe calea experienţei, să se reducă exclusiv la faptul că unele au ca premisă judecăţile, iar celelalte — admisiunile." Ideea ar putea fi definită ca lege a realităţii emoţiilor, sensul acestei legi fiind aproximativ următorul : dacă noaptea, pe întuneric, iau drept om un palton atîrnat în cuier, greşeala este evidentă, deoarece trăirea mea este falsă, fără nici un suport în realitate. Sentimentul de frică, însă, pe care îl încerc este absolut real. Deci, toate trăirile noastre fantastice şi nereale evoluează, în fond, pe o bază emoţională cît se poate de reală. Vedem, deci, că emoţia şi fantezia nu reprezintă două procese despărţite între ele, ci alcătuiesc, de fapt, acelaşi proces, ceea ce ne îndreptăţeşte să privim fantezia ca expresie centrală a reacţiei emoţionale. De unde rezultă o concluzie foarte importantă pentru teoria noastră. Psihologia dinainte şi-a pus şi ea problema relaţiei dintre expresia centrală şi cea periferică a emoţiilor, ca şi întrebarea dacă expresia exterioară a emoţiilor creşte în intensitate sub influenţa activităţii fanteziei sau, dimpotrivă, scade. Wundt şi Lehmann au dat răspunsuri diametral opuse ; Maier crede că amîndouă răspunsurile pot fi corecte. Şi este evident că putem avea aici două cazuri : unul, cînd imaginile fanteziei sau ale reprezentării noastre constituie un excitant intern pentru o nouă reacţie, împrejurare care, desigur, contribuie la intensificarea reacţiei de bază. Astfel, o reprezentare pregnantă intensifică excitarea noastră erotică, este clar însă că în acest caz fantezia nu constituie o expresie a emoţiei pe care o intensifică, ci este o descăr-

care a emoţiei dinainte. Acolo însă unde emoţia îşi află descărcarea în imaginile fanteziei, jocul fanteziei slăbeşte, fără doar şi poate, manifestarea reală a emoţiei, şi dacă noi ne-am reprimat mînia în planul fanteziei, manifestarea sa exterioară va fi extrem de palidă. Credem că, în ceea ce priveşte reacţia emoţională, rămîn în vigoare legile psihologice generale stabilite cu privire la orice reacţie sensomotorică obişnuită. Dacă vom lua în consideraţie faptul cert că orice reacţie a noastră înregistrează în evoluţia sa o scădere de ritm şi de intensitate îndată ce momentul ei central este supus unui proces de complicare, vom descoperi imediat o anumită similitudine cu situaţia pe care o analizăm. Vom vedea că şi aici, odată cu intensificarea fanteziei ca moment central al reacţiei emoţionale, latura ei periferică cunoaşte o încetinire în timp şi o slăbire în intensitate. Credem că această lege — stabilită de către şcoala lui Wundt cu privire la durată şi de către cercetările prof. Kornilov cu privire la dinamica reacţiei — îşi are aplicarea şi aici. Această lege a consumului monopolar al energiei poate fi formulată în felul următor: energia nervoasă manifestă tendinţa de a se cheltui la unul dintre poli — fie la centru, fie la periferie; orice sporire a consumului de energie la un pol atrage imediat slăbirea consumului la celălalt pol. Acelaşi aspect ni-l dezvăluie, în mod disparat, diferitele cercetări consacrate emoţiei, şi noul pe care vrem să-l aducem în interpretarea problemei abordate se reduce exclusiv la strîngerea acestor idei disparate într-un tot şi subordonarea lor legii generale a reacţiei noastre. După opinia lui Gross, atît în cazul jocului cît şi în cazul activităţii estetice este vorba de o *inhibiţie, nu de o reprimare a reacţiei*. „Sînt din ce în ce mai convins că emoţiile ca atare se află într-o strînsă legătură cu senzaţiile fizice. Stările intraorganice, care constituie baza mişcărilor sufleteşti, sînt şi ele, probabil, într-o anumită măsură inhibate ca urmare a tendinţei de continuitate a reprezentării iniţiale, aşa cum la copiii care se joacă de-a lupta mîna gata să lovească se opreşte ca de la sine“ (55, pp. 184—185).

Această inhibiţie şi slăbire a manifestărilor intraorganice şi externe ale emoţiilor trebuie privită, cred eu, ca un caz particular al acţiunii legii generale a consumului monopolar al energiei în cazul emoţiilor, lege care înseamnă în esenţă că, atunci

cînd se produce emoţia, cheltuiala de energie are loc cu prepondereriţă la unul dintre poli — la periferie sau la centru — şi intensificarea activităţii la un pol atrage imediat slăbirea ei la celălalt.

Cred, de asemenea, că este singurul punct de vedere adecvat pentru a aborda arta, care pare să ne trezească emoţii foarte puternice, dar totodată aceste emoţii nu-şi găsesc nici o expresie. Acest atribut misterios, ce deosebeşte emoţia artistică de o emoţie obişnuită, trebuie înţeles, cred, în sensul că este vorba de aceeaşi emoţie, dar care se rezolvă prin intermediul unei activităţi deosebit de intense a fanteziei. Astfel reuşim să realizăm unitatea dintre elementele disparate care intră în alcătuirea oricărei reacţii artistice. Pînă acum psihologii n-au stabilit niciodată corelaţia dintre contemplare, pe de o parte, şi emoţie, pe de alta, niciodată pînă acum n-au arătat locul şi semnificaţia ce revin fiecărui element component al trăirii artistice ; chiar şi cel mai consecvent dintre autori, Müller-Freienfels, a continuat studiul problemei pornind de la ideea că ar exista două tipuri de artă şi două tipuri de spectatori. Pentru unii, rolul primordial îl are contemplarea, pentru alţii — emoţia, şi invers.

Că situaţia este, într-adevăr, aceasta şi că ipoteza enunţată de noi este foarte verosimilă rezultă din împrejurarea că, pînă acum, psihologii n-au putut să arate ce deosebire există între emoţia artistică, pe de o parte, şi emoţia reală pe de alta. Müller-Freienfels reduce deosebirea la schimbări pur cantitative. „...afectele estetice sînt *parţiale,* adică sînt afecte care nu manifestă tendinţa de a se transforma în acţiune, dar care totuşi pot atinge gradul cel mai înalt de intensitate a emoţiilor“ (154, p. 210). Ceea ce coincide în totul cu cele spuse de noi mai sus. În acelaşi sens putem cita teoria psihologilor cu privire la izolarea socotită o condiţie necesară a trăirii estetice, la care s-au referit Münsterberg, Hamann şi alţii. În fond, această izolare nu înseamnă altceva decît delimitarea excitantului estetic de toate celelalte categorii de excitanţi, delimitare absolut necesară numai pentru că ea garantează rezolvarea pur centrală a afectelor provocate de artă şi asigură ca aceste afecte să nu se manifeste în nici o acţiune externă. Hennequin vede aceeaşi deosebire între emoţia reală şi cea artistică în

faptul că emoţiile în sine nu duc în mod direct la nici un fel de acţiuni. „Orice operă literară, spune el, urmăreşte să trezească anumite emoţii bine definite, dar incapabile să-şi găsească o expresie directă în acţiune...“ (60, p. 15).

Astfel, inhibarea manifestării exterioare constituie simptomul caracteristic al emoţiei artistice, care îşi menţine totodată excepţionala-i forţă. Am putea arăta că arta este emoţia centrală sau emoţia care se rezolvă cu preponderenţă în scoarţa cerebrală. Emoţiile artei sînt nişte emoţii ale intelectului. În loc să se manifeste prin strîngere de pumni şi prin tremur, ele îşi găsesc rezolvarea mai ales în imaginile fanteziei. Diderot nu greşeşte atunci cînd afirmă că actorul plînge cu lacrimi adevărate, dar că aceste lacrimi izvorăsc din creier ; de fapt, aceste cuvinte exprimă însăşi esenţa reacţiei artistice. Totuşi, chiar şi aşa, problema rămîne nerezolvată, deoarece ne putem închipui rezolvări centrale similare şi în cazul unor emoţii obişnuite. Prin urmare, un singur indiciu descoperit nu poate fi identificat cu diferenţa specifică a emoţiei estetice.

Să continuăm. Vom da îndată de afirmaţia uzuală a psihologilor cu privire la existenţa unor simţiri combinate ; deşi unii autori, de exemplu Titchener, înclină să nege existenţa unor asemenea emoţii combinate, cercetătorii din domeniul artei nu uită să sublinieze că arta are de-a face anume cu emoţii combinate, că, de fapt, emoţia are un caracter oarecum general-organic, ceea ce şi explică de ce numeroşi cercetători au apreciat-o ca fiind o reacţie intraorganică, într-un fel expresie a acordului sau dezacordului organismului nostru în raport cu reacţia de expediţie a cutărui organ. Emoţia pare să oglindească adevărata solidaritate a organismului nostru. Ideea aceasta a fost exprimată foarte bine de Titchener : „Cînd Othello este aspru cu Desdemona, spune autorul, ea invocă pentru el scuza că este prost dispus din cauza treburilor de stat“. „Dacă te arzi la un deget, spune ea, durerea se transmite şi asupra organelor noastre sănătoase“ (124, p. 198). Aici emoţia ni se dezvăluie anume ca o reacţie general-organică, răspuns al întregului organism la evenimente ce au loc într-unul din organe. Dat fiind acest caracter general-organic al emoţiei, se înţelege că arta, care, deşi nu ne respinge, ci ne atrage, conţine totuşi o emoţie neplăcută, trebuie neapărat să aibă de-a

face cu emoţii combinate. Întru confirmarea celor de mai sus, Müller-Freienfels se referă la opinia lui Socrate, citată de Platon, potrivit căreia acelaşi om trebuie să aibă sarcina de-a scrie comedii şi tragedii (154, p. 253), într-atît de necesarmente proprie impresiei estetice i se pare prezenţa unor sentimente antitetice [63]. În analiza sa a sentimentului tragic, el se referă la acest caracter dual, pe care îl consideră fundamental, demonstrînd că tragicul este o problemă imposibilă dacă o abordăm în mod obiectiv, fără o fundamentare psihologică, tocmai pentru că temelia tragicului o constituie caracterul dual de deprimare şi surescitare (154, p. 227). În ciuda caracterului său deprimant, „în ansamblu impresia tragică reprezintă una din culmile cele mai înalte de care e capabilă natura omenească, pentru că reprimarea spirituală a unei mari dureri naşte un sentiment de triumf ce nu-şi are egalul“ (154, p. 229).

În accepţia lui Schilder, de asemenea, caracterul dual al impresiei tragice constituie temelia acestei impresii (160, p. 320). Dealtfel, nici un autor, cred, nu trece sub tăcere faptul că, în tragedie, avem de-a face cu dezvoltarea unor sentimente antagonice. Plehanov citează părerea lui Darwin cu privire la principiul antitezei în mişcările noastre expresive, încercînd s-o aplice şi la artă. Darwin spune : „Unele stări sufleteşti provoacă... anumite mişcări uzuale, care la prima lor apariţie aparţin chiar şi acum mişcărilor utile ; şi vom vedea că, în cazul unei stări intelectuale antitetice, există un impuls puternic şi involuntar de a îndeplini mişcări de factură diametral opusă, deşi acestea din urmă n-au putut nicicînd să fie de vreun folos“ (29, pp. 26—27). „Este, probabil, efectul faptului că orice mişcare făcută de noi cu bună ştiinţă de-a lungul întregii noastre vieţi a necesitat întotdeauna acţiunea unor anumiţi muşchi ; iar în cazul unei mişcări diametral opuse, am pus în acţiune seria opusă a muşchilor, de exemplu ca atunci cînd ne întoarcem la stînga şi la dreapta, cînd respingem sau cînd atragem spre noi un obiect, cînd ridicăm sau coborîm o greutate... Deoarece îndeplinirea unor mişcări opuse sub acţiunea unor impulsuri opuse a devenit obişnuită în noi şi în animalele inferioare, atunci cînd acţiunile de un anumit gen se asociază strîns cu anumite senzaţii sau simţiri, este firesc să presupunem că acţiuni cu proprietăţi diametral opuse vor

fi îndeplinite involuntar, în virtutea unei asociaţii uzuale, sub influenţa unor senzaţii şi simţiri diametral opuse“ (29, pp. 26—27).

Această lege admirabilă, descoperită de Darwin, îşi are aplicarea certă şi în artă, iar pentru noi nu mai prezintă mister împrejurarea că tragedia, care trezeşte în noi simultan afecte opuse, acţionează, desigur, conform principiului antitezei, transmiţînd impulsuri opuse spre grupuri muschiulare opuse. Ea ne obligă parcă să ne mişcăm simultan la stînga şi la dreapta, simultan să ridicăm şi să coborîm greutatea, ea exercită o acţiune simultană de excitaţie asupra unor anumiţi muşchi şi asupra antagoniştilor lor. De aceea se explică în al doilea rînd inhibiţia în manifestarea exterioară a afectelor, pe care o avem în artă. Şi este ceea ce constituie, credem noi, deosebirea specifică a reacţiei estetice.

Am văzut din cercetările anterioare că orice operă de artă — fabula, nuvela, tragedia — conţine în mod necesar o contradicţie afectivă, provoacă serii reciproc opuse de emoţii şi le aduce în cele din urmă la scurt-circuit şi nimicire. Este ceea ce putem denumi adevăratul efect al operei de artă, apropiindu-ne astfel de noţiunea de catharsis [64], pe care Aristotel a pus-o la baza interpretării tragediei şi a amintit-o în repetate rînduri şi cu privire la alte arte. În *Poetică* el spune că „tragedia e, aşadar, imitaţia unei acţiuni alese şi întregi, de o oarecare întindere, în grai împodobit cu felurite soiuri de podoabe, osebit după fiecare din părţile ei, imitaţie închipuită de oameni în acţiune, ci nu povestită, şi care stîrnind mila şi frica săvîrşeşte curăţirea acestor patimi“ (8, p. 157).

Indiferent de interpretarea pe care am da-o misteriosului cuvînt „catharsis“, nu vom putea şti sigur că este exact conţinutul pe care i l-a atribuit Aristotel, dar pentru scopul pe care îl urmărim lucrul acesta nici nu are importanţă. Fie că, împreună cu Lessing, vom înţelege prin catharsis acţiunea morală a tragediei, „transformarea“ patimilor în înclinaţii de virtute, sau, împreună cu Ed. Müller, îl vom defini ca trecere de la neplăcere la plăcere, sau vom adopta interpretarea lui Bernays, după care cuvîntul înseamnă tămăduire şi curăţire în sens medical, sau părerea lui Zeller, după care catharsis înseamnă calmarea afectului — oricare din aceste interpretări va

exprima cu totul imperfect semnificaţia pe care vrem s-o acordăm aici acestui cuvînt. Totuşi, în ciuda caracterului neprecis al conţinutului său, în ciuda refuzului evident de a încerca să ne lămurim semnificaţia lui în textul aristotelic, credem că nici un alt termen folosit pînă acum în psihologie nu redă cu atîta plenitudine şi claritate faptul central pentru reacţia estetică, anume acela că afectele chinuitoare şi neplăcute suferă o anume descărcare, nimicire, transformare în contrariul lor şi că reacţia estetică în sine se reduce în fond la acest catharsis, adică la o transformare complexă a emoţiilor. Astăzi cunoaştem puţine lucruri despre procesul însuşi al catharsis-ului, ştim totuşi esenţialul : în cadrul acestui proces, descărcarea energiei nervoase, care constituie esenţa oricărei emoţii, se desfăşoară în sensul opus celui obişnuit, şi arta devine astfel mijlocul cel mai puternic pentru cele mai importante şi mai precis orientate descărcări ale energiei nervoase. Baza acestui proces noi o vedem în acea contrarietate, care există în structura fiecărei opere de artă. Am reprodus mai sus consideraţiile lui Ovseaniko-Kulikovski privind faptul că scena de bun rămas al lui Hector trezeşte în noi, de fapt, emoţii cu totul diferite. Pe de o parte, această scenă ne trezeşte aceleaşi sentimente pe care ni le-ar fi trezit în expunerea lui Pisemski, ceea ce înseamnă, după părerea autorului, o emoţie deloc lirică ; dar acesteia i se adaugă o altă emoţie, ca urmare a acţiunii hexametrilor, şi această a doua emoţie este esenţialmente lirică. Putem pune problema într-o perspectivă mult mai vastă şi să nu vorbim numai despre emoţia lirică, ci să deosebim în fiece operă de artă emoţii produse de material şi emoţii produse de formă, încercînd să stabilim raportul dintre cele două serii de emoţii. Răspunsul la această întrebare îl cunoaştem dinainte, întrucît a fost pregătit de toate consideraţiile anterioare. Nu cred să greşim afirmînd că aceste emoţii se găsesc într-un permanent antagonism, că sînt orientate în sensuri opuse şi că, începînd cu fabula şi terminînd cu tragedia, *legea reacţiei estetice* este aceeaşi : *ea cuprinde afectul care evoluează în două sensuri opuse şi care, în punctul final, ca într-un fel de scurt-circuit, îşi găseşte nimicirea.*

Este procesul pe care am vrut să-l definim prin cuvîntul *catharsis.* Am fi putut demonstra că artistul îşi subordonează

întotdeauna conţinutul prin formă, şi am fi găsit în această privinţă confirmări strălucite în structura fabulei ca şi în structura tragediei. Este suficient să analizăm acţiunea psihologică exercitată de unele elemente ale formei pentru a vedea că par potrivite anume în vederea acestei sarcini. Astfel, de exemplu, Wundt a arătat destul de clar că ritmul în sine nu este decît „un mijloc temporal de exprimare a emoţiilor“ şi că forma ritmică luată ca atare este o întruchipare a cursului emoţiilor, dar întrucît mijlocul temporal de desfăşurare a emoţiilor formează un aspect al afectului, întruchiparea acestui mijloc în ritm provoacă şi afectul însuşi. „Aşadar, formulează Wundt, semnificaţia estetică a ritmului este aceasta : el provoacă acele afecte, a căror curgere o întruchipează, sau, cu alte cuvinte — de fiece dată, ritmul provoacă acel efect, a cărui parte componentă este prin forţa legilor psihologice ale procesului emoţional“ (142, p. 209).

Vedem, deci, că ritmul în sine, ca unul din elementele formei, poate provoca afectele pe care le întruchipează. Este suficient să presupunem că poetul va alege un ritm cu un efect opus efectului propriu conţinutului, şi vom avea fenomenul la care ne-am referit mereu. Într-un ritm de calm rece Bunin a povestit despre omor, despre focul de revolver, despre patimă. Ritmul ales de el provoacă un efect contrar efectului pe care îl produce obiectul nuvelei sale. Ca rezultat, reacţia estetică se reduce la catharsis, încercăm o descărcare complexă a emoţiilor, transformarea lor reciprocă, şi în locul trăirilor chinuitoare, datorate conţinutului nuvelei, avem senzaţia înălţătoare şi iluminată de respiraţie uşoară. La fel în fabulă şi în tragedie. Nu stă în intenţia noastră să spunem că ritmul ar avea în mod obligatoriu această funcţie de iluminare cathartică a emoţiei, am vrut numai să arătăm, pe baza exemplului oferit de ritm, că această iluminare poate avea loc şi că, fără îndoială, despre acelaşi antagonism al emoţiilor este vorba şi în cazul la care se referă Ovseaniko-Kulikovski. Hexametrii, dacă sînt buni la ceva şi dacă Homer îi este superior în vreun fel lui Pisemski, ilumineză, fără doar şi poate, şi purifică prin catharsis emoţia pe care o produce conţinutul scenei. Antagonismul descoperit de noi în structura formei artistice şi a conţinutului este însăşi baza acţiunii cathartice a reacţiei este-

tice. Ideea şi-a găsit o expresie admirabilă în cuvintele lui Schiller privind acţiunea formei tragice : „Aşadar, adevăratul mister al artei de maestru constă în a nimici conţinutul prin formă ; şi cu atît mai mare este triumful artei care distanţează şi domină conţinutul, cu cît este mai mare, mai atractiv, mai ademenitor conţinutul însuşi, cu cît mai mult acesta iese în prim plan împreună cu acţiunea sa, ori cu cît mai înclinat este spectatorul să se lase în voia conţinutului“ (110, p. 326).

Aici şi-a găsit expresie, în formă de lege estetică, judicioasa observaţie care arată că orice operă de artă conţine în sine un divorţ intern între conţinut şi formă şi că artistul obţine anume prin formă efectul nimicirii, al stingerii conţinutului.

Putem acum încheia bilanţul consideraţiilor noastre şi trece la alcătuirea formulelor finale. Am putea spune că baza reacţiei estetice o constituie afectele provocate de artă, pe care noi le retrăim cu forţă şi autenticitate, dar care îşi găsesc descărcarea în activitatea fanteziei impusă nouă de fiece dată în planul receptării artei. Datorită acestei descărcări centrale, aspectul motoric exterior al afectului este considerabil inhibat şi oprimat, ceea ce ne dă impresia că retrăim nişte emoţii efemere. Orice artă se bazează pe această unitate dintre emoţie şi fantezie. Ca trăsătură proximă a artei semnalăm că ea trezeşte în noi afecte orientate în direcţii opuse, inhibă datorită principiului antitezei expresia motorică a emoţiilor şi, provocînd ciocnirea unor impulsuri opozitive, nimiceşte afectele conţinutului, afectele formei, şi duce la explozie, la descărcarea energiei nervoase.

Această transformare a afectelor, această autodistrugere a lor, reacţia explozivă care duce la descărcarea emoţiilor provocate chiar aici, toate acestea formează catharsis-ul reacţiei estetice.

Capitolul X

PSIHOLOGIA ARTEI

Verificarea formulei. Psihologia versului. Lirica, eposul. Eroii şi personajele. Drama. Comicul şi tragicul. Teatrul. Pictura, grafica, sculptura, arhitectura.

AM ARĂTAT mai sus că proprietatea esenţială a formei artistice şi a materialului se concretizează în contradicţie, iar în concluzia cercetării întreprinse ne-am referit la faptul că aspectul central şi definitoriu al reacţiei estetice îşi găseşte expresia în preponderenţa contradicţiei afective, denumită de noi în mod convenţional cu un cuvînt fără o semnificaţie bine definită — *catharsis*.

Ar fi, desigur, foarte important să arătăm în continuare cum se realizează catharsis-ul în diferite arte, care sînt trăsăturile sale proxime, ce mecanisme şi procese auxiliare declanşează ; lăsăm totuşi dincolo de cadrul acestei lucrări dezvăluirea conţinutului propriu formulei arta drept catharsis, deoarece aceasta trebuie să constituie obiectul unei serii întregi de cercetări, speciale pentru fiecare domeniu al artei. Am considerat important să ne oprim atenţia anume asupra punctului central al reacţiei estetice, să indicăm ponderea ei psihologică centrală, care să ne ofere principiul interpretativ fundamental pentru toate cercetările ulterioare. Singurul lucru care ne-a mai rămas acum de făcut este de a verifica sumar ambitus-ul formulei găsite de noi, de a preciza sfera de fenomene pe care o cuprinde şi o explică. Strict vorbind, atît această verificare privind ambitus-ul formulei găsite, cît şi găsirea tuturor corectivelor, pe care le generează în mod firesc această verificare, constituie şi ele obiectul unor cercetări numeroase şi de sine stătătoare. Vom încerca, totuşi, în cadrul

unei priviri sumare, să vedem în ce măsură formula găsită rezistă la „proba faptelor". Bineînţeles, ne vom opri numai asupra unor fenomene fortuite, luate izolat, renunţînd cu anticipaţie la ideea unei verificări sistematice prin fapte a formulei noastre. Vom lua în acest scop cîteva exemple tipice din domeniul fiecărei arte şi vom cerceta în ce măsură formula dată îşi găseşte justificarea în realitate. Să ne oprim pentru început asupra rolului poeziei.

Să ne adresăm unor cercetări afectate versului ca fapt estetic, întreprinse de către teoreticieni ai artei, nu de către psihologi : vom observa îndată marea asemănare dintre concluziile la care ajung, pe de o parte, teoreticienii artei, iar pe de alta — psihologii. Cele două serii de fapte — psihice şi estetice — dezvăluie o uimitoare corespondenţă, şi în această corespondenţă noi vedem confirmarea şi determinarea formulei stabilite de noi. Astfel ne apare în noua poetică noţiunea de ritm. Am lăsat demult în urmă epoca tălmăcirii naive a ritmului, cînd ritmul era interpretat ca un simplu metru, ca o simplă măsură ; investigaţiile lui Andrei Bielîi în Rusia, ale lui Saran în străinătate au demonstrat că ritmul este un fapt de artă complex, care corespunde în totul contradicţiei prezentate de noi ca bază a reacţiei artistice. Sistemul tonic al versului rusesc are la bază alternarea regulată a silabelor accentuate şi neaccentuate, şi dacă vom spune că avem un tetrametru iambic [65], aceasta înseamnă că versul respectiv trebuie să conţină patru silabe accentuate, aşezate alternativ după cele neaccentuate şi ocupînd în cadrul fiecărui picior locul al doilea. Apare clar că în realitate tetrametrul iambic este aproape irealizabil, pentru că, spre a-l realiza, ar trebui compus un vers din patru cuvinte bisilabice, deoarece în limba rusă orice cuvînt n-are decît un singur accent. De fapt, lucrurile se prezintă altfel. Versurile scrise în acest metru ne oferă şi trei, şi cinci, şi şase cuvinte, adică un număr mai mare sau mai mic de accente decît o cere metrul. Teoria scolastică a literaturii ne învaţă că această nepotrivire dintre cerinţele metrului şi numărul real de accente în vers s-ar compensa prin faptul că noi reducem accentele inutile şi, dimpotrivă, adăugăm de la noi alte accente artificiale, potrivindu-ne astfel pronunţia după schema versului. O asemenea lectură scolastică este proprie

copiilor, care acceptă deosebit de uşor schema şi recită, spărgînd în mod artificial versul pe măsuri : „Au ve-nit co-pii în fugă...“. Or, lucrurile se prezintă altfel. Pronunţia noastră păstrează accentuarea firească a cuvintelor, ceea ce atrage destul de frecvent abaterea versului de la schema metrică, şi Andrei Bielîi defineşte drept ritm tocmai acest ansamblu de abateri de la schema metrică. După părerea sa, prin ritm nu înţelegem respectarea măsurii, ci abaterea de la măsură, încălcarea ei, ceea ce poate fi uşor explicat cu ajutorul unui raţionament cît se poate de simplu : dacă ritmul versului s-ar reduce într-adevăr la menţinerea unei alternanţe regulate a tactului simplu, este limpede că atunci, în primul rînd, toate versurile scrise în acelaşi metru ar fi fost absolut identice, iar în al doilea rînd, un astfel de tact, amintind în cazul cel mai bun toba sau hîrîitoarea, nu ar fi putut avea nici un efect emoţional. La fel şi în ceea ce priveşte tactul în muzică, al cărei ritm nu înseamnă, desigur, tactul pe care îl putem bate cu piciorul, ci acea completare reală a intervalelor de tact egale cu sunete inegale şi diferite, ce dau impresia unei mişcări ritmice complexe. Abateriile acestea prezintă o anumită regularitate, se îmbină într-un anume fel, şi sistemul acesta îl pune Bielîi la temelia conceptului de ritm (v. 15). Cercetările lui Bielîi s-au confirmat în ce au ele esenţial, şi acum orice manual de metrică ne oferă o delimitare strictă a celor două noţiuni — măsura şi ritmul.[66] Necesitatea unei astfel de delimitări are la origine următorul fapt : cuvintele din vorbirea noastră opun rezistenţă măsurii, care vrea să le aşeze în vers. „...Să creezi cu ajutorul cuvintelor, spune Jirmunski, o operă de artă în întregime subordonată din punct de vedere acustic legilor compoziţiei muzicale, fără a denatura cu acest prilej natura materialului verbal, este la fel de imposibil, cum e imposibil să se creeze din corpul omenesc un ornament, menţinînd intactă valoarea sa obiectuală. Deci — nu există ritm pur în poezie, după cum nu există simetrie pură în pictură. Există ritm ca interacţiune a proprietăţilor fireşti specifice materialului verbal şi a legii compoziţionale a alternanţei, care nu se realizează deplin din cauza rezistenţei materialului“ (67, pp. 16—17).

Prin urmare, lucrurile se petrec în felul următor : noi percepem numărul firesc de accente în cuvinte, totodată percepem

legea, norma spre care tinde versul, fără însă a le realiza vreodată. Şi această senzaţie a luptei dintre măsură şi cuvinte, senzaţie de divorţ, disociere, abatere, contradicţie dintre ele, este ceea ce constituie baza ritmului. Cum vedeţi — un fenomen care prin structura sa coincide în totul cu analizele întreprinse de noi mai sus. Găsim toate cele trei aspecte ale reacţiei estetice, la care ne-am referit înainte : două afecte antitetice şi catharsis-ul care le încheie, în trei momente stabilite de metrică pentru vers. La aceste trei concepte se referă Jirmunski : „1) *proprietăţile* fonetice naturale ale materialului verbal dat... 2) *metru,* ca lege ideală guvernînd alternarea sunetelor tari şi slabe în vers ; 3) *ritm,* ca alternare reală a sunetelor tari şi slabe, urmare a interacţiunii dintre proprietăţile naturale specifice materialului verbal şi legea metricii“ (67, p. 18). Acelaşi punct de vedere este susţinut şi de către Saran : „Orice formă versificată este un rezultat al unirii interne sau al compromisului dintre două elemente : forma fonetică, proprie limbii, şi metrul orchestic... Aşa ia naştere lupta, o luptă permanentă cu numeroase atestări în istorie, avînd drept rezultat diversele «stiluri», proprii aceleiaşi forme de versificaţie“ (cit. după 64, p. 265). Rămîne să mai demonstrăm că cele trei elemente, pe care poetica le descoperă în vers, coincid într-adevăr, ca semnificaţie psihologică, cu cele trei elemente ale reacţiei estetice, permanent urmărite de noi. În acest scop trebuie să stabilim că primele două elemente sînt în divorţ între ele, se înscriu într-un raport de contradicţie şi provoacă afecte antitetice, în timp ce al treilea element — ritmul — reprezintă rezolvarea cathartică a primelor două. Notăm că şi această interpretare îşi găseşte confirmarea în ultimele cercetări, care, în locul teoriei anterioare privind armonia dintre toate elementele componente ale operei de artă, acreditează un principiu opus, principiul luptei şi antinomiei dintre unele elemente. Să renunţăm la abordarea statică a formei şi la analogia primitivă după care forma se raportează la conţinut aşa cum paharul se raportează la vin — în acest caz va trebui, cum spune Tînianov, să luăm ca bază a cercetării principiul de construcţie şi să conştientizăm forma drept factor dinamic. Cu alte cuvinte, va trebui să abordăm factorii ce alcătuiesc opera de artă în desfăşurarea lor dinamică, nu în structura lor sta-

tică. Vom vedea atunci că „unitatea operei de artă nu înseamnă o integritate simetrică închisă, ci o integritate dinamică în desfăşurare ; între elementele ei nu se pune semnul static de egalitate şi adunare, ci întotdeauna semnul dinamic de corelare şi integrare“ (126, p. 70). Într-o operă de artă, factorii nu au toţi aceeaşi valoare. Forma nu se alcătuieşte prin contopirea lor într-un tot, ci este un rezultat al subordonării constructive a unor factori faţă de alţii. „Sesizarea formei înseamnă întotdeauna sesizarea desfăşurării (deci, a schimbării) corelaţiei dintre factorul constructiv, subordonator, şi factorii subordonaţi. Nu este obligatoriu ca această noţiune de desfăşurare, de «curgere», să cuprindă o nuanţă temporală. Desfăşurarea — dinamica — poate fi considerată prin ea însăşi, în afara timpului, ca mişcare pură. Viaţa artei se bazează pe această interacţiune, pe această luptă. Faptul de artă nu există dacă nu există sesizarea subordonării, a deformării tuturor factorilor de către factorul căruia îi revine rolul constructiv“ (126, p. 10).

De aceea noile cercetări se bat cap în cap cu teoria tradiţională privind corespondenţa dintre ritmul şi sensul versului şi arată că versul nu are la baza structurii sale corespondenţa dintre ritm şi sens şi nici orientarea omonimă a tuturor factorilor, ci tocmai invers. Încă Meumann a deosebit două tendinţe adversative de rostire a versurilor : rostirea bazată pe baterea tactului şi rostirea bazată pe frazare ; el însă considera că cele două tendinţe aparţin unor oameni diferiţi, cînd în realitate ele se cuprind amîndouă chiar în vers : prin urmare, versul dispune simultan de două tendinţe opuse. „Versul ne apare aici ca un sistem de interacţiune complexă, nu ca o combinare ; metaforic vorbind, versul s-a manifestat ca o luptă dintre factori, nu ca o înfrăţire a acestora. A devenit limpede că plusul specific al poeziei se află tocmai în sectorul acestei interacţiuni, bazată pe semnificaţia constructivă a ritmului şi pe rolul deformant al acestuia în raport cu factorii din altă serie... Astfel, abordarea acustică a versului a scos la iveală caracterul antinomic al operei poetice, care părea echilibrată şi plată“ (126, pp. 20—21). Pornind de la această contradicţie şi luptă dintre factori, cercetătorii au izbutit să arate cum se modifică însuşi sensul versului şi al cuvîntului

separat din vers, cum se schimbă evoluţia subiectului, alegerea imaginii etc. sub influenţa ritmului ca factor de construcţie al versului. Dacă vom trece de la faptele de natură sonoră la seria semantică, vom vedea acelaşi lucru. Tînianov îşi încheie studiul amintind cuvintele lui Goethe : „Impresii formidabile depind în mod misterios de diferite forme poetice. Dacă am transpune conţinutul multor *Elegii romane* în tonul şi metrul byronianului *Don Juan,* el ne-ar părea ademenitor“ (126, p. 120). Cîteva exemple ne vor permite să arătăm că şi construcţia semantică a versului include de fapt o obligatorie contradicţie internă, acolo unde ne-am obişnuit să vedem armonie şi concordie. Unul dintre criticii lui Lermontov, Rosen, scrie despre admirabila poezie a acestuia *Eu, Maică Precistă* : „Acestor versuri învălurate le lipseşte atît simplitatea înălţătoare, cît şi sinceritatea — două atribute principale ale rugăciunii. Atunci cînd ne rugăm pentru o tînără fată nevinovată, nu e oare prematur să amintim de bătrîneţea şi chiar de moartea ei ? Observaţi această «apărătoare caldă a lumii reci». Ce rece antiteză !“ Într-adevăr, ar fi greu să ne scape contradicţia semantică internă a elementelor din care a fost ţesută această poezie. Evlahov spune : „Lermontov descoperă o nouă specie a regnului animal şi, în completarea ciutei cornute a lui Anacreon, figurează o «leoaică cu coama stufoasă curgîndu-i pe frunte», ba mai mult : în poezia *Cînd freamătul cuprinde lanul auriu* transformă în genere, în felul său, întreaga fire de pe pămînt. «Aici, observă cu acest prilej Gleb Uspenski, sînt amestecate ad-hoc climele şi anotimpurile, şi toate sînt alese atît de arbitrar, încît apare involuntar îndoiala cu privire la sinceritatea poetului...» — observaţie pe cît de judicioasă în esenţă, pe atît de neinteligentă în concluzie“ (39, pp. 262—263).

Orice poezie a lui Puşkin ne poate servi drept exemplu pentru a demonstra că adevărata ei structură include întotdeauna două sentimente antitetice. Să ne oprim asupra poeziei *De trec pe strada zgomotoasă* *, căreia i se dă următoarea interpretare tradiţională : în orice ambianţă, pe poet îl urmăreşte

---

* Vezi versiunea românească a poeziei în vol. A. S. Puşkin, *Lirice,* Buc., Cartea Rusă, 1957.

ideea morţii, care îl întristează, dar el se împacă în cele din urmă cu gîndul inevitabilităţii pieirii şi încheie slăvind tînăra viaţă. În această interpretare ultima strofă este opusă întregii poezii. Putem demonstra fără mare efort că este o interpretare total greşită. Într-adevăr, dacă poetul ar fi vrut să arate că orice ambianţă îi trezeşte ideea morţii, el ar fi încercat, desigur, să găsească o ambianţă care să sugereze cel mai viu această idee. Ca toţi poeţii sentimentali, ar fi căutat să ne ducă la un cimitir, într-un spital, la căpătîiul unui muribund, în faţa unui sinucigaş. Este suficient să privim cu atenţie alegerea ambianţei care îi sugerează lui Puşkin ideea amintită, pentru a observa că fiece strofă se bazează pe cea mai acută contradicţie. Ideea morţii îl însoţeşte pe străzi zgomotoase, în catedrale cu lume multă, cu alte cuvinte acolo unde s-ar zice că ea nu-şi are locul şi unde nimic nu aminteşte de moarte. Un stejar singuratic, patriarh al pădurilor, un prunc — îi trezesc din nou aceeaşi idee, dezgolind de data aceasta într-un mod absolut evident contradicţia inclusă chiar în alăturarea celor două imagini. S-ar părea că stejarul nemuritor şi pruncul nou-născut sînt două elemente absolut nepotrivite pentru a trezi gîndul morţii, dar este destul să privim totul în contextul ansamblului, şi sensul lor ne va deveni foarte clar. Poezia este axată pe unirea a două elemente antipodice [67] : viaţa şi moartea ; fiecare strofă ne dezvăluie această contradicţie, după care asistăm la infinita refracţie a celor două idei cînd într-un sens, cînd în celălalt. Astfel, în strofa a cincea, prin fiecare zi a vieţii poetul întrezăreşte moartea, însă nu moartea ca atare, ci aniversarea morţii, adică urma lăsată de moarte în viaţă ; şi de aceea nici nu ne miră cînd poezia se încheie cu observaţia că pînă şi un trup lipsit de simţire ar vrea să-şi găsească odihna mai aproape de patrie, iar ultima strofă, catastrofică, nu ne oferă o contrapunere în raport cu întregul, ci catharsis-ul celor două idei antipodice, prezentîndu-le sub un aspect cu totul nou : acolo tînara viaţă a trezit pretutindeni imaginea morţii, aici, lîngă mormînt, „dănţuie avîntul tinerelor vieţi". La Puşkin putem găsi numeroase exemple de asemenea contradicţii stringente şi de îmbinare a celor două teme. Este suficient să amintim că pe aceasta se bazează ale sale *Nopţi egiptene*, *Ospăţ în timp de ciumă* şi altele, în care

contradicţia este dusă la limită. Lirica lui evidenţiază pretutindeni aceeaşi lege, legea dedublării ; cuvintele lui poartă un sens simplu, versul lui transpune acest sens în emoţie lirică. La o examinare atentă, acelaşi lucru ni-l va dezvălui şi eposul său. Mă voi referi la exemplul cel mai frapant în această privinţă, la *Povestirile lui Belkin.* În legătură cu aceste povestiri s-a statornicit demult părerea că sînt nişte lucrări insignifiante, facile, idilice ; analiza a descoperit însă că şi aici există două planuri, două afecte în continuă luptă între ele, că această seninătate şi facilitate aparentă reprezintă doar învelişul care ascunde esenţa tragică, şi că forţa artistică a acţiunii lor se bazează anume pe această contradicţie dintre învelişul şi nucleul povestirii. „Desfăşurarea exterioară din aceste povestiri, spune Uzin, îl conduce pe neobservate pe cititor spre rezolvarea paşnică şi liniştită a evenimentelor. Nodurile complicate se desfac, s-ar zice, simplu şi firesc. Dar procesul povestirii conţine elemente antipodice. Examinînd cu atenţie desenul complex al *Povestirilor lui Belkin,* nu avem oare impresia că acordurile lor finale nu sînt singurele posibile, că putem presupune şi alte soluţii ?..." (134, p. 15). „Fenomenul însuşi al vieţii şi sensul ei tainic sînt contopite într-atît încît e greu să găsim linia de demarcaţie dintre ele. Pentru că alături de ele, chiar în ele acţionează forţe subterane ascunse, faptele obişnuite apar în asociaţii tragice. Sensul intim belkinian, acel sens unic, camuflat cu atîta grijă prin prefaţa biografului anonim, constă în faptul că învelişul exterior al evenimentelor zugrăvite în *Povestiri* ascunde posibilităţi fatale... În aparenţă totul se termină cu bine : aceasta îl poate consola pe Mitrofanuşca * ; ne cuprinde groaza chiar şi la gîndul că ar exista posibilitatea unei alte soluţii" (134, p. 18).

Analiza are meritul de a fi izbutit să arate cu o convingătoare claritate că aceste povestiri trasează şi o altă direcţionare a liniilor care, aparent, conduc spre finalul idilic ; autorul a reuşit să demonstreze că tocmai jocul celor două sensuri ale aceleiaşi linii constituie cele două elemente, a căror rezolvare o căutăm în catharsis-ul artei. „În fiecare din povestirile lui

---

* Numele personajului principal din piesa *Neisprăvitul* de D. Fonvizin ; a devenit simbolul ignoranţei şi primitivismului.

Belkin, cele două elemente sînt împletite cu o artă excepțională, inegalabilă, încît cea mai mică intensificare a unuia în detrimentul altuia ar duce la deprecierea totală a acestor admirabile construcții artistice. Iar prefața este aceea care făurește acest echilibru al elementelor" (134, p. 19).

Dacă ne vom adresa unei construcții epice mai complexe, vom putea demonstra că și aici guvernează aceeași lege. Să demonstrăm cele spuse pe baza exemplului oferit de *Evgheni Oneghin*. În mod curent această operă este tratată ca o întruchipare a omului din anii '20 ai secolului trecut și a unei tinere rusoaice ideale. În acest context eroii sînt abordați în semnificația lor naiv existențială, mai mult — lucrul cel mai important — sînt considerați static, ca niște entități finite, care nu suferă schimbări în cursul romanului.

Or, este suficient să ne adresăm romanului însuși, pentru a arăta că Pușkin își tratează eroii în plan dinamic și că principiul constructiv al romanului său este tocmai acesta: în locul unor figuri de eroi încremenite, să desfășoare dinamica romanului. Tînianov are dreptate atunci cînd afirmă: „În ce ne privește, abia recent am părăsit tipul de critică întemeiat pe discutarea (și condamnarea) eroilor de roman, ca și cum ar fi vorba de oameni în carne și oase... Toate acestea au la bază premisa *eroului static*.

...Unitatea statică a eroului (și, în general, orice unitate statică într-o operă literară) este foarte labilă; ea depinde în întregime de principiul de construcție și poate oscila de-a lungul operei așa cum determină dinamica generală a lucrării pentru fiecare caz în parte; este suficient că există *semnul* unității, categoria de unitate care legiferează cele mai pregnante cazuri ale încălcării ei faptice, silindu-ne să le considerăm ca *echivalente ale unității*. Această unitate însă nu mai reprezintă, evident, unitatea statică a eroului, concepută în mod naiv; în locul legii integrității statice, ea poartă semnul integrării, al integrității dinamice. Nu există erou static, există numai eroul dinamic. Și este suficient semnul eroului, numele de erou, pentru a ne scuti să-l examinăm pe eroul însuși în fiecare caz dat" (126, pp. 8—9).

Romanul lui Pușkin *Evgheni Oneghin* oferă o confirmare optimă a tezei enunțate. El ne permite să demonstrăm în ce

măsură numele lui Oneghin este doar semnul eroului şi cît de dinamici sînt aici eroii, cu alte cuvinte în ce măsură se schimbă în funcţie de factorul constructiv al romanului. Pînă acum toţi cercetătorii care au studiat acest roman au pornit de la premisa falsă că eroul este static, indicînd în această ordine de idei unele trăsături de caracter ale lui Oneghin, specifice prototipului său existenţial, dar pierzînd din vedere deosebirile specifice ale artei. „Un studiu care pretinde că cercetează arta trebuie să aibă ca obiect acel specific ce o deosebeşte de alte sectoare ale activităţii intelectuale, transformîndu-le pe acestea în materialul său, în instrumentul său. Fiecare operă de artă reprezintă o interacţiune complexă dintre mulţi factori ; prin urmare, sarcina cercetării este de a defini caracterul specific al acestei interacţiuni“ (126, p. 13). Aici se arată limpede că drept material de studiu trebuie să servească nemotivatul din artă, adică ceva ce ţine numai de artă. Să încercăm a ne adresa romanului.

Caracterizarea „uzuală“ a lui Oneghin şi a Tatianei se bazează integral pe prima parte a romanului, fără a lua în consideraţie dinamica evoluţiei acestor caractere, uimitoarea contradicţie cu ei înşişi, proprie eroilor în ultima lui parte. De aici o serie de erori în interpretarea romanului. Să ne oprim în primul rînd asupra caracterului lui Oneghin. Putem demonstra fără efort că, dacă Puşkin introduce în acest caracter unele elemente statice tipice, construite în mod caracteristic, o face exclusiv pentru a le transforma în obiect de respingere în ultima parte a romanului. În ultimă instanţă, romanul vorbeşte despre dragostea excepţională, zguduitoare şi dezolantă a lui Oneghin, finalul este tragic : dacă ar fi urmat reţeta armoniei şi corespondenţei, autorul ar fi trebuit să aleagă nişte eroi corespunzători şi, cum s-ar zice, predestinaţi pentru a interpreta rolul amoros. Or, vedem că de la început Puşkin subliniază în Oneghin tocmai trăsăturile care îl fac inapt pentru romanul axat pe eroul iubirii tragice. Chiar în primul capitol, care descrie cît de bine cunoştea Oneghin ştiinţa pasiunii şi a tandreţii (strofele X, XI, XII), cititorului i se sugerează imaginea unui Oneghin care şi-a irosit inima în frivolităţi mondene, şi chiar din primele strofe cititorul este pregătit că lui Oneghin i se poate întîmpla orice în afară de pierzanie din

cauza unei iubiri irealizabile. Semnalăm că același capitol cunoaşte interferența unei digresiuni lirice despre picioruşe, digresiune care se referă la excepţionala putere a iubirii neîmplinite şi astfel trasează parcă de la început un al doilea plan, paralel cu primul şi opus lui. Imediat după această digresiune se subliniază din nou că Oneghin nu mai există pentru iubire (strofele XXXVII, XLII, XLIII).

Nu : grabnic i-a-ngheţat simţirea,
De lume-a fost sătul curînd ;
Femeia n-a mai fost menirea
Şi ţinta fiecărui gînd... *

Certitudinea că Oneghin nu va deveni niciodînd eroul unui roman tragic ne cuprinde însă definitiv atunci cînd evoluția romanului urmează un făgaş fals şi cînd, după mărturisirea Tatianei, vedem limpede cît de secătuită este inima lui Oneghin pentru iubire şi cît de imposibilă este idila lui cu Tatiana. Doar o sugestie abia perceptibilă înviorează din nou cealaltă linie a romanului atunci cînd Oneghin, aflînd că Lenski este îndrăgostit de sora mai mică, îi spune : „Eu alta mi-aş alege de-aş fi poet cum eşti şi spui“. Niciunde însă tabloul autentic al catastrofei nu apare cu atîta forţă ca în confruntarea dintre Oneghin şi Tatiana : dragostea Tatianei este prezentată pretutindeni ca o dragoste închipuită, se subliniază că ea nu-l iubeşte pe Oneghin, ci pe un oarecare erou de roman pe care şi-l imaginează în locul lui.

„Devreme se pierdu-n romane“ — de la această frază Puşkin duce o linie directă indicînd caracterul imaginar, visător, închipuit al iubirii ei. În fond, prin sensul romanului, Tatiana nu-l iubeşte pe Oneghin, sau, mai exact, iubeşte nu pe Oneghin ; în roman se arată cum mai întîi s-a răspîndit zvonul că ea se va mărita cu Oneghin, ea a auzit pe ascuns ce se vorbeşte.

Şi-n piept un dor simţi — ispită :
E timpul ei, e-ndrăgostită.
Cum primăvara-nvie mut
Grăuntele-n pămînt căzut.

---

* Aici şi în continuare citatele din *Evgheni Oneghin* se dau după versiunea românească realizată de George Lesnea (ed. Cartea Rusă, 1955).

Demult a ei închipuire
Ardea de dor şi chin cumplit,
Flămîndă de ceva sortit ;
Demult a inimii zbucnire
Tot pieptul tînăr i-apăsa,
Ea aştepta pe... cineva,
Şi s-a-mplinit... A prins să vadă ;
Ea a rostit : acesta-i el !

Aici se arată limpede că Oneghin era doar acel cineva, pe care îl aştepta închipuirea Tatianei, şi în continuare iubirea ei evoluează numai în imaginaţie (strofa X). Ea se crede Clarisă, Iulie, Delfină şi

Oftează, propriu i se pare
Tristeţă şi elan străin
Şi pe de rost şopteşte lin
Eroului ei drag scrisoare...

Deci celebra ei scrisoare a fost scrisă mai întîi în imaginaţie, iar după aceea în realitate. Şi vom vedea că, de fapt, a păstrat toate trăsăturile originii sale. Remarcăm încă un lucru : tot aici, în strofa XV, Puşkin dă romanului său o orientare falsă atunci cînd o deplînge pe Tatiana, care şi-a încredinţat soarta în mîinile unui tiran monden, pecetluindu-şi astfel pierea. În realitate, cel care va pieri din cauza iubirii va fi Oneghin. Înainte de întîlnirea lui Oneghin cu Tatiana, Puşkin aminteşte din nou :

Nu mai iubea nici o frumoasă,
Ci le curta aşa şi-aşa ;
De-a fost respins — puţin îi pasă,
De-a fost trădat — se odihnea.

Puşkin îi compară dragostea cu felul în care un oaspete nepăsător soseşte la *whist* pe înserate

Şi-n zori el nu ştie deloc
Diseară unde-o fi la joc.

În explicaţia pe care o are cu Tatiana, el aduce vorba imediat de căsătorie, schiţează tabloul unei vieţi de familie nefericite, şi este greu să găsim ceva mai plat, mai anost şi diametral opus subiectului discuţiei. Iubirea Tatianei îşi dezvăluie definitiv caracterul cînd eroina vizitează casa lui Oneghin, îi răsfoieşte cărţile, începe să înţeleagă că el este o parodie, şi aici mintea şi simţirea ei află rezolvarea misterului care o chinuia. Caracterul patetic neaşteptat, propriu ultimei iubiri a lui Oneghin, devine sesizabil mai ales atunci cînd punem faţă în faţă scrisoarea lui cu scrisoarea Tatianei. În scrisoarea Tatianei, Puşkin subliniază şi evidenţiază clar acele elemente de roman franţuzesc care i-au stîrnit uimirea. Pentru a reda această scrisoare, el are nevoie de pana gingaşă a unui Parny şi apelează la cîntăreţul ospeţelor şi al tristeţii duioase, singurul care ar putea să redea melodiile divine ale acestei scrisori. Forma în care o prezintă, Puşkin însuşi o califică drept o traducere de rînd ; apare semnificativ că scrisoarea lui Oneghin este introdusă de cuvintele : „Vă dau fidel scrisoarea sa“ ; pe cît de nebulos romantic, învăluit ca într-o ceaţă, nedefinită, este totul în prima scrisoare, pe atît de palpabil şi fidel este în a doua ; semnificativ este şi faptul că, în scrisoarea ei, Tatiana dezvăluie din nou, în treacăt parcă, linia autentică a romanului atunci cînd spune că ar fi fost „nevastă credincioasă şi mamă bună-n felul ei“. Alături de această amabilă neglijenţă şi aceste nimicuri candide, cum spune Puşkin, apare zguduitor adevărul cuprins în scrisoarea lui Oneghin :

Eu ştiu : mi-e măsurată viaţa ;
Dar ca s-o duc pîn-la prăpăd,
Nevoie am ca dimineaţa
Să ştiu că peste zi vă văd...

Totuşi sfîrşitul romanului — lucru ce n-a fost observat înainte — pînă în ultimul său rînd este plin de aluzii că Oneghin piere, că viaţa lui s-a sfîrşit, că el se sufocă. Pe jumătate în glumă, pe jumătate în serios, Puşkin o spune de multe ori. Niciunde însă lucrul acesta nu iese la iveală cu o forţă atît de zguduitoare ca în vestita scenă a celei de a doua întîlniri dintre ei, întreruptă pe neaşteptate de zgomot de pinteni.

Aicea, pe eroul meu,
În clipa cînd i-e foarte greu,
O, lector, să-l lăsăm în pace,
Pe mult... pe veci...

S-ar părea că Puşkin întrerupe la întîmplare, dar această întîmplare, exterioară şi cu totul neaşteptată pentru cititor, subliniază şi mai mult împlinirea artistică a romanului. Cu aceasta totul s-a terminat. Şi atunci cînd, în strofa cathartică, Puşkin vorbeşte de fericirea aceluia care a părăsit de timpuriu ospăţul vieţii fără să bea pînă la fund cupa cu vin, fără să-i fi citit pînă la sfîrşit romanul — cititorul nu ştie despre cine e vorba : despre erou sau despre autor.

Un contrast simplu în raport cu iubirea tragică dintre Oneghin şi Tatiana ni-l oferă romanul paralel dintre Lenski şi Olga. Despre Olga, Puşkin se exprimă fără ocolişuri : luaţi orice roman vreţi, spune el, şi veţi găsi portretul ei fidel. Astfel apare perfect subliniat că aici e vorba de un caracter parcă predestinat să servească drept eroină de roman. La fel şi despre Lenski se spune mereu că a fost născut pentru dragoste, dar Lenski este ucis în duel, şi cititorul parcă vede cu ochii evidentul paradox care susţine romanul. Cititorul se aşteaptă ca adevărata dramă a iubirii să se desfăşoare acolo unde eroina este o întruchipare a eroinei de roman, unde eroul, la rîndul său, este predestinat să joace rolul lui Romeo, se aşteaptă ca focul de revolver să destrame această dragoste, să fie purtător al unui conţinut dramatic, dar toate aşteptările cititorului sînt înşelate. Puşkin îşi construieşte romanul biruind proprietăţile naturale ale materialului şi converteşte iubirea dintre Olga şi Lenski într-o pură banalitate (celebra consideraţie privind soarta care l-ar fi aşteptat pe Lenski — „în sat..., ferice şi cu coarne lungi, ar fi purtat halat cu dungi"), iar adevărata furtună se dezlănţuie într-un loc unde ne-am fi aşteptat cel mai puţin, unde ni s-ar fi părut cu neputinţă. Este suficient să aruncăm o privire asupra romanului pentru a vedea că se axează în totul pe o imposibilitate ; deplina corespondenţă între prima parte şi partea a doua — în timp ce sensul este diametral opus — exprimă lucrurile cum nu se poate mai clar : scrisoarea Tatianei — scrisoarea lui Oneghin, explicaţia din

grădină — explicaţia acasă la Tatiana, iar cititorul, indus în eroare, nici nu observă cît de fundamental s-au schimbat eroul şi eroina, şi că în final Oneghin este cu totul altul decît a fost la începutul romanului, diametral opus, după cum şi acţiunea din final este diametral opusă acţiunii de la început.

Caracterul eroului s-a schimbat în mod dinamic, la fel cum s-a schimbat cursul romanului însuşi, şi — lucru esenţial — tocmai această schimbare de caracter s-a dovedit a fi unul din cele mai importante mijloace pentru desfăşurarea acţiunii. Cititorul a fost pregătit în spiritul ideii că Oneghin nu poate deveni nicicum eroul unei iubiri tragice, şi cînd colo — ceea ce ce îl secătuieşte este tocmai o iubire tragică. În acest sens, un cercetător a formulat o comparaţie foarte judicioasă, asemuind operele de artă cu cele două sisteme ale navelor aeriene. El a arătat că există două feluri de opere de artă, aşa cum există două feluri de maşini de zbor — unele mai grele decît aerul şi altele mai uşoare. Aerostatul se înalţă fiind mai uşor decît aerul şi, în fond, nu reprezintă nici o victorie asupra naturii, deoarece el doar pluteşte în aer, fără să-l biruie, este antrenat în sus, nu se îndreaptă singur ; avionul, dimpotrivă, este o maşină mai grea decît aerul, în fiece clipă cînd cîştigă în înălţime el are tendinţa de a cădea, întîmpină rezistenţa aerului, îl biruie, resimte o acţiune de respingere şi se ridică tocmai în virtutea tendinţei sale de a cădea. O adevărată operă de artă aminteşte, deci, o astfel de maşină mai grea decît aerul. Drept material ea îşi alege întotdeauna o materie mai grea decît aerul, cu alte cuvinte ceva care, datorită proprietăţilor sale, pare să contravină chiar de la început principiilor zborului, stăvilindu-l în dezvoltarea sa. Această proprietate, această pondere a materialului opune o permanentă rezistenţă zborului, trage mereu în jos, şi numai prin biruirea contraacţiunii ia naştere adevăratul zbor.

Acelaşi lucru şi cu privire la *Evgheni Oneghin*. Romanul ar fi prezentat o construcţie simplă şi evident plată dacă eroul ar fi fost un om despre care am fi ştiut de la bun început că este sortit unei iubiri nefericite — în cel mai bun caz am fi avut de-a face cu un subiect de nuvelă sentimentală. Cînd însă Oneghin cade pradă iubirii tragice, cînd asistăm la biruirea unui material mai greu decît aerul, atunci încercăm bucuria

autentică a zborului — acea înălţare pe care ne-o dă catharsis-ul artei.

Dacă în epos avem de-a face cu un erou dinamic, situaţia îşi găseşte şi mai mult justificarea în dramă, care reprezintă în genere forma de artă cea mai puţin accesibilă înţelegerii, datorită unei particularităţi ce-i este specifică. Această particularitate constă în faptul că, în calitate de material, drama alege de obicei lupta, iar lupta pe care o cuprinde deja materialul principal umbreşte întrucîtva lupta dintre elementele artistice, ce se înalţă deasupra luptei dramatice curente. Situaţia ne apare cît se poate de limpede dacă luăm în consideraţie că orice dramă reprezintă doar materialul în vederea unui spectacol de teatru, nicidecum o operă de artă finită ; de aceea, într-o dramă izbutim cu greu să facem o demarcaţie între conţinut şi formă, iar această împrejurare complică oarecum înţelegerea dramei. Este însă suficient să ne oprim cu mai multă atenţie asupra problemei pentru ca delimitarea celor două elemente să devină posibilă ; în acest scop apare necesar în primul rînd să extindem asupra dramei acea concepţie a eroului dinamic la care ne-am referit mai sus. Prejudecata potrivit căreia drama plăzmuieşte caractere, ceea ce ar constitui şi scopul ei, ar fi căzut demult în desuetudine dacă cercetătorii ar fi abordat dramele lui Shakespeare cu obiectivitatea cuvenită. Evlahov spune direct că opinia privind uimitoarea conturare a caracterelor la Shakespeare nu este decît un basm vechi. Volkelt arată în acest sens că „în numeroase domenii Shakespeare are curajul să se avînte mult mai departe decît admite psihologia“, nimeni însă nu a evidenţiat acest fapt atît de limpede şi de exhaustiv ca Tolstoi, pe care l-am invocat mai sus, atunci cînd am vorbit despre Hamlet. Este şi motivul pentru care Tolstoi îşi califică opinia ca fiind diametral opusă celei încetăţenite cu privire la Shakespeare în întreaga lume europeană. Tolstoi remarcă pe bună dreptate că Lear foloseşte un limbaj emfatic, necaracteristic, deopotrivă cu toţi regii lui Shakespeare, şi demonstrează pas cu pas cît de neverosimile, cît de nefireşti sînt vorbele şi evenimentele din această tragedie, şi în ce măsură cititorul nu le poate da nici o crezare. „Oricît de stupidă ar apărea ea în redarea mea... îndrăznesc să spun că în original ea este şi mai stupidă“ (129, p. 236).

Ca argument principal în favoarea afirmaţiei după care dramele lui Shakespeare sînt lipsite de caractere, Tolstoi invocă faptul că „la Shakespeare toate personajele folosesc nu limbajul lor propriu, ci acelaşi limbaj shakespearean, alambicat, nefiresc, pe care nu-l puteau folosi personajele conturate, mai mult — nu-l puteau folosi niciînd, niciunde, nici un fel de oameni în carne şi oase“. Tocmai limbajul este, după părerea scriitorului, cel mai important mijloc de plăzmuire a caracterului, şi Volkenştein are întrutotul dreptate cînd spune despre această opinie a lui Tolstoi : „...a fost critica unui beletrist realist“ (139, p. 114), dar el nu face decît să accentueze opinia lui Tolstoi atunci cînd demonstrează că, prin însăşi esenţa sa, tragedia exclude posibilitatea unui limbaj caracteristic şi că „limbajul eroului de tragedie este limbajul cel mai viu şi mai plin de rezonanţă pe care şi-l ascultă autorul ; aici nu e loc pentru detalierea caracteristică a vorbirii“. Prin cele de mai sus el nu face decît să arate că tragedia este lipsită şi de caractere, întrucît omul este considerat întotdeauna la limită, în timp ce construirea caracterului are la bază anumite proporţii şi corelaţii dintre trăsături. De aceea Tolstoi are întru totul dreptate atunci cînd arată că, „după ce sînt puse în situaţii tragice, imposibile, nedictate de mersul evenimentelor, improprii în raport cu timpul şi locul, personajele lui Shakespeare nu acţionează potrivit cu caracterele lor determinate, ci într-un mod absolut arbitrar“. Dar prin aceasta Tolstoi face cea mai mare descoperire, indicînd tocmai domeniul nemotivatului, care constituie deosebirea specifică a artei ; într-o singură frază el trasează adevărata problemă a shakespearologiei, atunci cînd spune : „Personajele lui Shakespeare fac şi spun mereu lucruri care nu numai că nu le sînt proprii, dar nici nu le sînt necesare“.

Ne vom opri la exemplul lui Othello pentru a arăta cît este de judicioasă această analiză şi cît poate fi de utilă pentru a dezvălui, pe lîngă carenţele lui Shakespeare, şi toate aspectele pozitive ale operei sale. Tolstoi spune că Shakespeare, care a împrumutat subiectele pieselor sale din dramele sau nuvelele anterioare, departe de a realiza caractere de eroi mai veridice, dimpotrivă, le face să-şi piardă din vigoare, iar adesea le nimiceşte cu totul. „Astfel, în *Othello*, caracterele Othello, Iago, Cassio, Emilia sînt la Shakespeare mult mai puţin fireşti

şi vii decît în nuvela italiană. Motivele geloziei lui Othello apar mult mai fireşti în nuvelă decît la Shakespeare... La Shakespeare Iago este din cap pînă-n picioare un nelegiuit, un mincinos, un hoţ, un cupid... Motivul crimei sale, după Shakespeare, este în primul rînd jignirea... în al doilea rînd... în al treilea rînd... Motivele sînt multe, dar toate neclare. Pe cînd în nuvelă, motivul este unul singur, simplu şi evident : dragostea pătimaşă pentru Desdemona, care se transformă în ură faţă de ea şi faţă de Othello, după ce eroina l-a preferat pe maur şi l-a respins categoric pe Iago" (129, pp. 244—246).

Fără îndoială, Tolstoi are dreptate atunci cînd afirmă că Shakespeare a nesocotit şi a nimicit în mod intenţionat caracterele date în nuvelă, şi pe baza acestei tragedii se poate demonstra în ce măsură caracterul eroului reprezintă în tragedie doar desfăşurarea momentului unificator pentru două afecte antitetice. Într-adevăr, să privim cu atenţie ce înseamnă eroul în această tragedie : s-ar părea că, dacă a vrut să desfăşoare o tragedie a geloziei, Shakespeare ar fi trebuit să aleagă drept erou un om gelos din fire şi suspicios, să-l lege de o femeie care să-i ofere cele mai mari motive de gelozie şi, în sfîrşit, să stabilească între ei asemenea relaţii, încît gelozia să apară ca o însoţitoare de neevitat a iubirii. Shakespeare, dimpotrivă, foloseşte o reţetă inversă, selectînd pentru tragedia sa un material polar diferit în raport cu acela care i-ar fi înlesnit rezolvarea obiectivului propus. „Othello nu e gelos din fire, dimpotrivă, este încrezător", a remarcat pe bună dreptate Puşkin. Firea încrezătoare a eroului este unul din resorturile principale ale tragediei, toate uneltirile izbutesc tocmai pentru că el este orbeşte încrezător şi cu totul lipsit de atributele specifice unui om gelos. Se poate afirma că, prin structura sa, caracterul lui Othello este antipodul tipului de om gelos. Shakespeare foloseşte aceeaşi modalitate şi în construirea caracterului Desdemonei : este antipodul tipului de femeie care ar fi putut oferi motive de gelozie. Numeroşi critici chiar au apreciat că este o figură mult prea ideală şi celestă. Şi, în sfîrşit, lucrul cel mai important : dragostea dintre Othello şi Desdemona este prezentată într-o lumină atît de platonică şi de aeriană, încît un critic a interpretat unele aluzii din piesă în

sensul că cei doi eroi nu erau legaţi printr-o căsătorie adevărată. De fapt aici îşi atinge apogeul efectul tragic, atunci cînd negelosul Othello o ucide din gelozie pe Desdemona, care nu a oferit nici un prilej de gelozie. Dacă Shakespeare ar fi folosit prima reţetă, ar fi rezultat o trivialitate oarecare în maniera piesei *Gelozie* de Arţîbaşev, unde un soţ gelos şi suspicios îşi urmăreşte soţia, care e gata să se dea oricui, şi unde relaţiile dintre soţi sînt prezentate exclusiv din perspectiva dormitorului comun. Acel zbor „mai greu ca aerul", cu care cercetătorul compară opera de artă, se înfăptuieşte deplin în *Othello,* deoarece vedem că această tragedie este împletită din două elemente antitetice, că ea provoacă în noi două efecte polare că fiece replică şi fiece pas al acţiunii ne cufundă tot mai adînc în josnicia trădării şi, totodată, ne înalţă tot mai sus în sfera caracterelor ideale, iar ciocnirea şi purificarea cathartică a celor două afecte contrare este ceea ce constituie, de fapt, esenţa tragediei. Tolstoi afirmă pe bună dreptate că marea măiestrie de a plăsmui caracterele i se atribuie lui Shakespeare în virtutea unei particularităţi ce-i este proprie : „Particularitatea aceasta se concretizează în arta de a desfăşura scenele care exprimă mişcarea sentimentelor. Oricît de nefireşti sînt situaţiile în care îşi pune Shakespeare personajele, oricît de impropriu limbajul pe care li-l impune, oricît de impersonale sînt, ele constituie însăşi mişcarea emoţiei : intensificarea acesteia, schimbarea, unirea mai multor sentimente contradictorii într-unul singur îşi găseşte în unele scene din Shakespeare o expresie viguroasă şi autentică" (129, p. 249). Această artă de a reda schimbările pe care le înregistrează emoţia constituie elementul fundamental al concepţiei eroului dinamic la care ne-am referit mai sus. Confruntînd cele două fraze referitoare la lady Macbeth — una rostită chiar de ea : „am alăptat copiii", şi a doua, despre ea : „ea nu are copii" — Goethe notează că este vorba de o convenţionalitate artistică şi că „Shakespeare s-a gîndit la forţa fiecărui cuvînt dat... Poetul îşi obligă personajele să spună în locul dat exact ceea ce se cere în contextul respectiv, ceea ce se potriveşte şi produce impresie în acest context, fără a se preocupa prea mult, fără a lua prea mult în consideraţie faptul că aceste cuvinte ar putea prezenta o evidentă contradicţie cu cele spuse în altă parte" (144,

pp. 320—321). Goethe are întru totul dreptate dacă se referă la contradicţia logică dintre ouvinte. Dramele şi comediile lui Shakespeare ne pot oferi exemple fără număr care demonstrează în mod concret că aici caracterele prezintă întotdeauna o desfăşurare dinamică, în funcţie de construcţia întregii piese, şi că ele confirmă în totul regula lui Aristotel : „...subiectul e începutul şi, oarecum, sufletul tragediei ; pe urmă vin caracterele“ (8, p. 159). Müller afirmă în mod judicios că, în ceea ce priveşte comediile lui Shakespeare, acestea se deosebesc de comedia latină antică, cu nelipsitul ei parazit, cu oşteanul lăudăros, mijlocitorul şi celelalte măşti încremenite, fără a ţine însă seama de faptul că prezentarea largă şi liberă a caracterelor, în care Puşkin deslușea un merit al lui Shakespeare, are cu totul alt scop decît acela de a-i apropia pe eroi de oamenii autentici şi de plinătatea vieţii reale, şi că urmăreşte anume să complice şi să îmbogăţească desfăşurarea acţiunii şi desenul tragic. În fond, orice caracter este imobil, şi atunci cînd Puşkin spune că la Molière „făţarnicul face curte nevestei binefăcătorului său din făţărnicie, ia în custodie moşia din făţărnicie, cere un pahar de apă din făţărnicie“, prin aceasta el exprimă adevărata esenţă a oricărei tragedii de caracter. Aşa se face că atunci cînd Müller abordează îndeaproape problema corelaţiei dintre caractere şi fabulaţie în drama engleză, el trebuie să recunoască intriga ca moment determinant, iar caracterele ca moment „dependent, secund în procesul de creaţie. Cu referire la Shakespeare, afirmaţia poate părea o erezie... Este cu atît mai interesant să demonstrăm tocmai pe baza exemplelor din Shakespeare că pînă şi el, în orice caz uneori, şi-a subordonat caracterele fabulaţiei“ (86, p. 45). Şi atunci cînd, urmîndu-l pe Rolli, încearcă să priceapă, în virtutea unor motive de necesitate tehnică, de ce Cordelia refuză să-şi exprime în cuvinte dragostea pentru tatăl ei, el cade în capcana contradicţiei la care ne-am referit cînd am analizat încercarea de a explica prin prisma unor motive tehnice un anume fenomen nemotivat în artă, fenomen care în realitate nu reprezintă numai o tristă necesitate dictată de tehnică, ci şi un îmbucurător ascendent comunicat de către formă. Şi dacă vom ţine seama de faptul că nebunii vorbesc la Shakespeare într-un limbaj obişnuit de proză, că tot în proză sînt scrise scrisorile, că tot

aşa este prezentat delirul lady-ei Macbeth, vom vedea cît de fortuită apare legătura dintre limbajul şi caracterul personajelor.

Considerăm că este important să explicăm aici o deosebire esenţială care există în această privinţă între roman şi tragedie. Şi în roman întîlnim adesea caractere de personaje desfăşurate dinamic, pline de contradicţii şi evoluînd ca factor constructiv care schimbă înfăţişarea tuturor evenimentelor, sau, dimpotrivă, ca factor supus deformării din partea unui alt factor dominant. Vom găsi întotdeauna o atare contradicţie internă în romanele lui Dostoievski, desfăşurate concomitent în două planuri — în planul cel mai de jos cu putinţă şi în planul cel mai înălţător — unde ucigaşii filozofează, sfinţii îşi vînd trupul pe stradă, paricizii salvează omenirea etc. În tragedie însă acelaşi fenomen are cu totul alt sens. Pentru a înţelege specificul eroului tragic, trebuie să luăm în consideraţie cele spuse mai sus cu privire la dramă în genere. Orice dramă se axează pe o luptă şi, fie că luăm o tragedie, fie o farsă, vom vedea întotdeauna că structura lor formală este identică : toate conţin anumite procedee, anumite legi, anumite forţe împotriva cărora eroul se angajează în luptă, iar noi putem deosebi diferitele specii ale dramei numai în funcţie de alegerea acestor procedee. Pe cînd eroul tragic luptă cu forţă maximă împotriva unor legi absolute şi imuabile, eroul de comedie luptă de obicei împotriva legilor sociale, iar eroul de farsă împotriva celor fiziologice. „Eroii de comedie încalcă normele social-psihologice, obiceiurile, deprinderile. Eroii de farsă... încalcă normele social-fizice ale vieţii obşteşti“ (139, p. 156). În virtutea acestui fapt, domeniul farsei, precum în *Lysistrata* lui Aristofan, apelează dezinvolt şi cu plăcere la erotism şi digestie. Caracterul animalic al omului — acesta este elementul cu care jonglează tot timpul farsa, dar natura ei formală rămîne totuşi pur dramatică. Prin urmare, în orice dramă avem senzaţia unei anumite norme şi a încălcării acesteia ; în această privinţă structura dramei ne aminteşte perfect de structura versului, unde avem, pe de o parte, o anumită normă, metrul şi, pe de altă parte, sistemul de abatere de la acesta. De aceea eroul de dramă reprezintă un caracter dramatic care tot timpul pare a sintetiza cele două afecte antitetice : afectul normei şi afectul încălcării, şi de

aceea este receptat de noi mereu în mod dinamic, nu ca un lucru, ci ca o oarecare desfăşurare sau eveniment. Ceea ce devine deosebit de evident şi clar atunci cînd examinăm diferitele specii ale dramei. Volkenştein are dreptate să considere drept un indiciu caracteristic al tragediei faptul că eroul acesteia este înzestrat cu o forţă maximă, şi să-şi aducă aminte că în accepţia celor vechi eroul tragic era socotit un fel de maximum spiritual. De aceea tragediei îi este caracteristică maximalitatea, încălcarea legii absolute prin forţa absolută a luptei eroice. De îndată ce tragedia părăseşte aceste culmi, renunţînd la maximalitate, ea se transformă în dramă şi îşi pierde trăsăturile distinctive. Hebbel greşeşte cînd caută să explice acţiunea pozitivă a catastrofei tragice prin faptul că „atunci cînd omul este acoperit tot de răni, a-l ucide înseamnă a-l tămădui". Cu alte cuvinte, atunci cînd poetul tragic îşi conduce eroul la moarte, el ne oferă o satisfacţie aidoma aceleia pe care ne-o dă un om care împuşcă un animal rănit de moarte, scăpîndu-l astfel de chinuri. Absolut inexact. Noi nu simţim că moartea ar aduce izbăvirea eroului, şi nici eroul nu ne apare ca acoperit tot de răni atunci cînd se apropie catastrofa. Tragedia realizează un uimitor catharsis, care produce în mod evident un efect diametral opus celui cuprins în conţinutul ei.

Într-o tragedie, momentul culminant şi triumful spectatorului coincid cu momentul suprem al morţii eroului, ceea ce denotă că spectatorul percepe mai mult decît percepe eroul, îndreptăţindu-l pe Hebbel să afirme că, în tragedie, catharsis-ul este obligatoriu numai pentru spectator, „fără a fi cîtuşi de puţin necesar... ca eroul de tragedie să cunoască împăcarea lăuntrică". O ilustrare evidentă a acestei afirmaţii ne-o oferă deznodămîntul tragediilor shakespeariene, care toate se încheie aproape în acelaşi fel : îndată ce catharsis-ul s-a produs şi eroul a murit neîmpăcat, lîngă corpul său neînsufleţit unul dintre personaje întoarce pe scurt atenţia spectatorului asupra întregului cerc de evenimente ce au bîntuit tragedia, adunînd parcă la un loc cenuşa tragediei rămasă după catharsis. Cînd spectatorul ascultă în relatarea lui Horatio enumerarea sumară a cumplitelor evenimente şi morţi care au trecut fulgerător prin faţa lui cu cîteva clipe înainte, el asistă parcă a doua oară la aceeaşi tragedie, acum însă lipsită de acul ei cu venin, şi

această descărcare îi oferă timpul şi prilejul pentru a-şi conştientiza catharsis-ul, atunci cînd îşi confruntă atitudinea faţă de tragedie, aşa cum apare ea în doznodămînt, cu impresia abia trăită, privind tragedia în ansamblul ei. „Tragedia înseamnă dezlănţuirea forţei maxime a omului, de aceea ea are un caracter major. Spectacolul luptei titanice aduce în locul sentimentului de groază un sentiment de voioşie, care ajunge pînă la entuziasm, tragedia se adresează unor forţe ale subconştientului, spontane şi misterioase, ascunse în sufletul nostru, şi aceste forţe se trezesc. Dramaturgul pare să ne spună : sînteţi timizi, lipsiţi de hotărîre, plecaţi în faţa societăţii şi a statului, priviţi, aşadar, cum acţionează cei puternici, priviţi ce se va întîmpla dacă vă veţi lăsa în voia ambiţiei, sau a voluptăţii, sau a orgoliului etc. etc., încercaţi să-mi urmaţi eroul în închipuirea voastră, e atît de ispititor să-ţi dai frîu liber pasiunii !“ (139, pp. 155, 156). Lucrurile sînt prezentate aici mult prea simplu, dar, desigur, nu fără o anumită doză de adevăr, pentru că tragedia cheamă efectiv la viaţă pasiunile noastre cele mai tăinuite, dar le sileşte să curgă între malurile de granit ale unor sentimente diametral opuse, încheind această luptă prin catharsis-ul final.

O construcţie similară prezintă şi comedia care îşi înfăptuieşte cătharsis-ul în rîsul spectatorului pe seama eroilor comediei. Delimitarea spectatorului de eroul comediei este aici evidentă : eroul de comedie nu rîde, el plînge, în timp ce spectatorul rîde. Rezultă un vădit dualism. În comedie eroul e trist, iar spectatorul rîde, sau dimpotrivă : comedia poate avea un final trist pentru eroul pozitiv şi totuşi spectatorul jubilează. Pe scenă a învins Famusov, pe cînd în trăirile spectatorului a învins Ceaţki *. Nu vom încerca acum să alegem trăsăturile specifice care deosebesc tragicul de comic şi drama de comedie. Numeroşi autori afirmă pe bună dreptate că, în fond, aceste categorii nici nu sînt categorii estetice, şi că tragicul şi comicul sînt posibile şi în afara artei (Hamann, Croce). Pentru noi e important acum să arătăm un lucru, şi anume : întrucît arta foloseşte tragicul, comicul şi dramaticul, ea se supune pre-

---

* Vezi *Prea multă minte strică* de A. S. Griboiedov.

tutindeni formulei catharsis-ului, de a cărei verificare ne ocupăm în momentul de faţă. Bergson defineşte cît se poate de precis misiunea comediei atunci cînd spune că aceasta prezintă „abaterile personajelor de la normele de viaţă socială acceptate". După părerea sa, „ridicol poate fi numai omul. Dacă rîdem de un lucru sau de un animal, înseamnă că îl asimilăm cu omul, îl umanizăm". Rîsul impune cu necesitate o perspectivă socială, este imposibil în afara societăţii, prin urmare comedia ni se dezvăluie din nou ca o dublă senzaţie a unor norme şi a abaterilor de la ele. Volkenştein sesizează acest dualism al eroului de comedie atunci cînd afirmă : „O replică spirituală, cu haz, provoacă un efect deosebit de puternic cînd o rosteşte un personaj comic. Forţa lui Shakespeare în zugrăvirea lui Falstaff se exprimă anume în această îmbinare : laş, mîcău, muieratic etc. — şi totodată un mare hîtru" (139, pp. 153—154). Ceea ce este de înţeles, întrucît orice glumă a lui Falstaff nimiceşte în catharsis-ul rîsului latura tri-vială a firii sale. Bergson consideră în genere că orice element comic îşi are începutul în automatism, în faptul că elementul viu se abate de la anumite norme, şi atunci cînd acest element viu se comportă ca unul mecanic, faptul ne provoacă rîsul.

Mult mai interesante sînt rezultatele la care a ajuns Freud în urma studierii spiritului caustic, a umorului şi a comismului. Ne apare întrucîtva fortuită interpretarea energetică pe care o dă tuturor formelor de trăire, reducîndu-le în ultimă instanţă la o anumită economie, la un consum de energie, dar dacă lăsăm la o parte această interpretare energetică, nu putem nega marea precizie a analizei lui Freud. Ni se pare remarcabil faptul că această analiză răspunde în totul formulei găsite de noi cu privire la catharsis considerat ca bază a reacţiei estetice. Pentru el spiritul este ca un Ianus cu două feţe, care dezvoltă gîndul simultan în două direcţii opuse. El remarcă aceeaşi disociere a sentimentelor, a percepţiilor noastre în cazul umorului şi al comismului ; dar rîsul care ia naştere în urma acestei activităţi constituie cea mai bună dovadă a acţiunii cathartice exercitate asupra noastră de către spiritul caustic (vezi 43). Acelaşi lucru îl semnalează şi Hamann : „Comicul, vorba de duh necesită în primul rînd noutate şi

originalitate. O vorbă de duh n-o poți asculta aproape niciodată de două ori, și prin oamenii originali înțelegem mai ales pe oamenii spirituali, dat fiind că saltul de la tensiune la descărcare este de obicei cu totul neașteptat, nesupus evidenței. Concizia este sufletul vorbei de duh ; esența ei rezidă anume în trecerea bruscă de la tensiune la descărcare“ (55, p. 124).

Lucrurile sînt la fel de precise în ce privește întregul domeniu introdus în estetica științifică de către Rosencranz, care a scris lucrarea *Estetica urîtului*. Discipol fidel al lui Hegel, el reduce rolul urîtului la catharsis, care trebuie să evidențieze momentul pozitiv sau teza. O afirmație profund inexactă, deoarece, cum bine spune Lalo, urîtul poate pătrunde în artă pe baza aceloraşi temeiuri ca şi frumosul. Un obiect descris şi reprodus într-o operă de artă poate fi prin el însuşi, adică în afara acestei opere, urît ori indiferent ; într-un anumit caz chiar trebuie să fie aşa. Toate portretele şi în general operele realiste ne oferă în acest sens exemple caracteristice. Faptul e bine cunoscut şi ideea nu e nouă. „Nu există şarpe, citează el din Boileau, nu există monstru hidos, care nu ar putea să placă într-o operă de artă“ (77, p. 83). Acelaşi lucru l-a demonstrat Vernon Lee, referindu-se la faptul că adesea frumusețea obiectelor nu poate fi introdusă direct în artă. „Cea mai mare artă, spune ea, arta lui Michelangelo, de pildă, ne oferă adesea corpuri cu frumusețea structurii umbrită de neajunsuri bătătoare la ochi... Dimpotrivă, orice expoziție şi cea mai banală colecție ne oferă o duzină de exemple demonstrînd contrariul, cu alte cuvinte ne dau posibilitatea de a constata uşor şi convingător frumusețea modelului, care a inspirat, totuşi, tablouri sau statui mediocre şi proaste.“ Cauza, consideră ea pe bună dreptate, îşi are originea în împrejurarea că adevărata artă prelucrează impresia introdusă în ea din afară [68]. Cu greu am putea găsi un exemplu mai potrivit cu formula noastră decît estetica urîtului.

Ea ne vorbeşte limpede despre catharsis, fără de care destăinuirea estetică nu ar fi fost posibilă. Mult mai greu ne este să demonstrăm modul în care se înscrie în această formulă tipul mediu de operă dramatică, numit de obicei dramă. Dar şi aici putem arăta, luînd ca exemplu dramele lui Cehov, că legea enunțată este întru totul exactă.

Să ne oprim asupra dramelor *Trei surori* şi *Livada cu vişini*. Prima dintre aceste drame este interpretată de obicei, cu totul eronat, ca o întruchipare a dorului unor tinere provinciale care tînjesc după viaţa intensă, năvalnică din capitală (65, pp. 264—265). În realitate, dimpotrivă, în drama lui Cehov au fost înlăturate toate indiciile care ar fi putut să motiveze cît de cît raţional şi material năzuinţa celor trei surori de a pleca la Moscova [69] ; şi pentru că Moscova este pentru ele doar un factor de construcţie artistică, nicidecum obiectul unei dorinţi reale, piesa nu produce o impresie comică, ci una profund dramatică. A doua zi după spectacolul cu această piesă, cronicarii au scris că, într-un fel, ea te face să şi rîzi, deoarece pe parcursul a patru acte surorile nu fac decît să se vaite : la Moscova, la Moscova, la Moscova, cînd de fapt fiecare dintre ele ar putea perfect de bine să-şi cumpere un bilet de tren şi să plece la Moscova, de care, probabil, n-are nici o nevoie. Unul dintre cronicari a calificat în mod direct această dramă drept dramă a biletului de tren, şi în felul său a avut mai multă dreptate decît unii critici ca, de pildă, Izmailov. Într-adevăr, făcînd din Moscova centrul de atracţie pentru surori, s-ar părea că autorul ar fi trebuit să motiveze într-un fel dorinţa lor de a pleca la Moscova. E drept, ele şi-au petrecut acolo copilăria, dar aflăm că nici una nu-şi aminteşte cîtuşi de puţin oraşul. Poate că nu pot pleca la Moscova din cauza cine ştie căror obstacole, dar nici această ipoteză nu se verifică. Nu vedem absolut nici un motiv care să le împiedice pe surori să facă acest pas. În sfîrşit, poate că ele năzuiesc să ajungă la Moscova din alte motive, poate că, aşa cum cred unii critici, Moscova întruchipează pentru ele un centru al raţiunii şi culturii, dar nici această ipoteză nu se confirmă, deoarece în piesă nu se rosteşte nici un cuvînt în acest sens ; dimpotrivă, în contrast este înfăţişată dorinţa absolut clară şi reală a fratelui lor de a pleca la Moscova : pentru acesta Moscova nu este un vis, ci un fapt cu totul real. El îşi aminteşte de universitate, ar vrea să mai stea la o masă în restaurantul lui Testov, iar Moscova reală a lui Andrei este în mod intenţionat pusă faţă în faţă cu Moscova celor trei surori : aceasta rămîne nemotivată, după cum rămîne nemotivat şi faptul că le este imposibil să ajungă acolo, şi, desigur,

acest element susţine întreaga impresie pe care o produce drama.

Aceeaşi situaţie şi în ceea ce priveşte *Livada cu vişini.* Şi în această dramă nu putem deloc înţelege de ce vînzarea livezii cu vişini înseamnă o atît de mare nenorocire pentru Ranevskaia. Poate că ea îşi petrece tot timpul în această livadă — aflăm însă că ea îşi iroseşte viaţa pribegind în străinătăţi şi că nu poate şi nici n-a putut vreodată să locuiască la această moşie. Poate că vînzarea i-ar aduce ruina, dar nici acest motiv nu rămîne în picioare, pentru că situaţia ei dramatică nu este un rezultat al lipsurilor materiale. Pentru Ranevskaia, ca şi pentru spectator, livada cu vişini rămîne în dramă un element la fel de nemotivat, ca şi Moscova pentru cele trei surori. Particularitatea construcţiei specifice acestei drame constă anume în împrejurarea că în ţesătura unor relaţii absolut reale şi cotidiene apare împletit un motiv ireal, pe care noi începem să-l considerăm drept un motiv absolut real din punct de vedere psihologic ; lupta dintre aceste două motive incompatibile generează contradicţia care trebuie rezolvată cu necesitate prin catharsis şi fără care nu există artă.

În încheiere, considerăm necesar să demonstrăm foarte pe scurt şi pe baza unor exemple luate aproape la întîmplare că aceeaşi formulă se aplică şi în cazul tuturor celorlalte arte, nu numai în poezie. În tot timpul analizei ne fundamentăm consideraţiile pornind de la exemple concrete din domeniul literaturii, dar ne extindem mereu concluziile şi asupra tuturor celorlalte domenii ale artei. Cel mai apropiat ne apare în acest sens teatrul, deoarece analiza unei drame ţine numai pe jumătate de literatură. Totuşi, este uşor să arătăm că şi cealaltă jumătate a teatrului, înţeleasă în sens îngust — ca joc actoricesc şi ca spectacol — confirmă în totul formula dată. Temelia acestei idei a fost enunţată de Diderot în celebrul său *Paradox al actorului,* acolo unde analizează jocul actoricesc. El a arătat cu maximă claritate că actorul nu trăieşte şi nu reprezintă doar sentimentele pe care le încearcă personajul, ci conferă acestor sentimente o profunzime mai mare prin intermediul formei artistice. „Daţi-mi voie ! — mi se va obiecta — dar aceste sunete triste, atît de pline de jeluire, de alean, pe care mama le smulge din adîncul fiinţei sale, care

îmi zguduie sufletul cu atîta forţă, oare nu sînt ele rodul unei emoţii autentice, nu sînt generate de disperare ? Nicidecum. Şi iată dovada : ele, aceste sunete, au o măsură, intră ca parte componentă în sistemul de declamaţie — de-ar fi chiar şi cu a douăzecea parte dintr-un sfert de ton mai joase ori mai înalte, ele ar suna fals ; ele se supun unei anume legi a unităţii ; sînt alese şi distribuite armonios într-un fel anumit ; conlucrează la rezolvarea unui obiectiv bine definit... Actorul ştie cu toată precizia în ce clipă îşi va scoate batista şi cînd îi vor da lacrimile ; aşteptaţi-le la un anume cuvînt, la o anume silabă, nici mai devreme, nici mai tîrziu“ (31, p. 9). Autorul defineşte creaţia actoricească drept o grimasă patetică, o magnifică maimuţăreală. Afirmaţia este paradoxală sub un singur aspect, ea ar fi justă dacă am spune că ţipătul de disperare al mamei pe scenă cuprinde, desigur, şi o disperare autentică. Nu în aceasta însă rezidă triumful actorului. Triumful actorului constă, desigur, în măsura pe care o imprimă acestei disperări. Nu este vorba, bineînţeles, ca sarcina esteticii să se reducă, aşa cum spunea în glumă Tolstoi, la cerinţa „de a se scrie despre execuţie şi totul să fie ca o floricea“. Execuţia rămîne şi pe scenă tot execuţie, iar nu o floricică, disperarea rămîne tot disperare, dar este rezolvată prin acţiunea artistică a formei, şi s-ar putea ca, de aceea, actorul să nu încerce pînă la capăt şi în mod deplin sentimentele încercate de personajul pe care îl interpretează. Diderot citează o întîmplare notabilă : „Ţin foarte mult să vă povestesc cum un actor şi soţia lui, care se urau, au interpretat pe scenă rolul a doi amanţi plini de tandreţe şi pasiune ; nicicînd cei doi actori nu şi-au interpretat cu atîta forţă rolurile, provocînd prin această scenă îndelungi aplauze din partea parterului şi a lojilor ; de zece ori aplauzele, strigătele noastre de entuziasm au întrerupt scena“ (31, p. 18). În continuare, Diderot transcrie un lung dialog în care actorii, conform piesei, schimbă replici pline de iubire, iar în şoaptă îşi aruncă injurii şi cuvinte de ocară. După cum spune un proverb italian : bine născăcit, chiar dacă nu-i adevărat. Pentru psihologia artei împrejurarea are o semnificaţie esenţială, semnalînd dublul caracter al oricărei emoţii actoriceşti, şi Diderot este îndreptăţit să afirme că actorul, după ce şi-a

terminat jocul, nu păstrează în suflet nici unul din sentimentele pe care le-a interpretat, sentimentele le duc cu ei spectatorii. Din păcate, în mod obişnuit această aserţiune este privită pînă astăzi ca un paradox, şi nici un studiu cît de cît substanţial nu a dezbătut psihologia jocului actoricesc, deşi în acest domeniu psihologia artei ar fi putut mult mai uşor să rezolve problema decît în orice alt domeniu. Avem însă toate premisele să credem anticipat că, indiferent de rezultatele sale, acest studiu ar fi confirmat dualismul fundamental al emoţiei actoriceşti, la care se referă Diderot şi care ne îndreptăţeşte, credem, să extindem şi asupra teatrului formula catharsis-ului [70].

În domeniul picturii ne este cel mai uşor să demonstrăm acţiunea acestei legi pe baza deosebirii stilistice ce există între pictură în sensul propriu al cuvîntului, pe de o parte, şi arta desenului sau grafică, pe de altă parte. Începînd cu cercetarea lui Klinger, această deosebire este înţeleasă de toată lumea cu destulă claritate. Împreună cu Christiansen sîntem înclinaţi să apreciem această deosebire în interpretarea diferită a spaţiului în pictură şi în grafică : în timp ce pictura anulează caracterul plan al tabloului, silindu-ne să receptăm într-o formă de reinterpretare spaţială ceea ce este situat în plan — desenul menţine caracterul plan al foii pe care este schiţat, chiar şi atunci cînd reprezintă spaţiul tridimensional. Astfel, impresia pe care o produce asupra noastră desenul are întotdeauna un caracter dual. Pe de o parte, receptăm ceea ce reprezintă el ca tridimensional ; pe de altă parte, receptăm jocul de linii în plan, şi acest dualism include în sine specificul graficii ca artă. Klinger a arătat, la timpul său, că, spre deosebire de pictură, grafica apelează cu plăcere la impresii de disarmonie, groază, repulsie, şi că acestea au în cadrul graficii o semnificaţie pozitivă. El notează că în poezie, în dramă şi în muzică asemenea momente sînt permise şi chiar necesare. Christiansen explică foarte judicios că posibilitatea de a introduce asemenea impresii constă în împrejurarea că groaza ce porneşte de la obiectul figurării se rezolvă în catharsis-ul formei. „Trebuie să se producă *biruirea* disonanţei, rezolvarea şi împăcarea. Aş spune catharsis, dacă acest admirabil cuvînt al lui Aristotel nu ar fi devenit de neînţeles în urma nenumăratelor încercări de a-l interpreta. Impresia de groaznic trebuie să-şi afle rezolva-

rea şi purificarea în momentul elanului dionisiac, groaza nu se reprezintă de dragul groazei, ci ca un impuls pentru biruirea ei... Şi acest moment derivativ trebuie să reprezinte simultan şi biruirea, şi catharsis-ul“ (25, p. 249).

Această posibilitate a catharsis-ului în valorile formelor este ilustrată prin exemplul oferit de desenul lui Pollaiuolo *Lupta bărbaţilor*, „unde groaza morţii este în întregime biruită şi sublimată în triumful dionisiac al liniilor ritmice“ (25, p. 251).

În sfîrşit, o privire cît de fugară asupra sculpturii şi arhitecturii ne va arăta fără dificultate că şi aici antagonismul dintre material şi formă alcătuieşte adesea punctul iniţial pentru impresia artistică. Să ne amintim că, pentru a plăsmui corpul omului şi al animalelor, sculptura foloseşte aproape exclusiv metalul şi marmura, materiale, s-ar zice, cele mai nepotrivite pentru a reprezenta corpul viu, în timp ce mult mai adecvate în acest scop ar fi fost materialele plastice şi lipsite de duritate. În această imobilitate a materialului artistul găseşte cea mai bună condiţie pentru revulsie şi pentru crearea figurii vii.

Celebrul Laocoon, care strigă în cunoscuta sculptură pictată, constituie cea mai bună ilustrare a opoziţiei dintre forme şi material, de la care porneşte sculptura.

Acelaşi lucru îl demonstrează exemplul arhitecturii gotice. Ni se pare remarcabil faptul că artistul sileşte piatra să ia forme vegetale, să rămurească, să redea frunza şi trandafirul ; ni se pare uimitor şi faptul că, în catedrala gotică, unde senzaţia masivităţii materialului este dusă la maximum, artistul realizează o verticală triumfătoare şi, ca efect, întreaga catedrală tinde în sus, exprimă toată avîntul şi zborul spre înălţimi ; caracterul de uşor, aerian şi străveziu, pe care arta arhitecturii îl obţine în gotică din piatra grea şi rigidă, ni se pare cea mai bună confirmare a acestei idei.

Cercetătorul are perfectă dreptate atunci cînd scrie cu privire la catedrala de la Köln : „Această articulare armonioasă a bolţilor înalte, cu împletitura lor de arce, aidoma unui păienjeniş, vădeşte aceeaşi îndrăzneală care ne uimeşte în faptele de vitejie ale cavalerilor. Contururile lor gingaşe exprimă

același sentiment cald, duios, care adie din cîntecele cavalerești de dragoste". Iar această îndrăzneală și această gingășie artistul le extrage din piatră, în virtutea aceleiași legi care îl silește să avînte spre înalt piatra ce trage înspre pămînt și să sugereze în catedrala gotică impresia de săgeată în zbor spre înălțimi.

Numele acestei legi este *catharsis*, ea și nu altceva l-a silit pe artistul de odinioară să așeze pe catedrala Notre-Dame din Paris figurile grotești și înfricoșătoare de monștri, strălucitoarele himere, fără de care catedrala ar fi de neînchipuit.

Capitolul XI

ARTA ŞI VIAŢA

Teoria contaminării. Semnificaţia existenţială a artei. Semnificaţia socială a artei. Critica artei. Arta şi pedagogia. Arta viitorului.

NE RĂMÎNE să examinăm problema semnificaţiei pe care o dobîndeşte arta dacă admitem că interpretarea ei în spiritul celor enunţate mai sus se va dovedi judicioasă. În ce raport se află în acest caz reacţia estetică faţă de toate celelalte reacţii ale omului, cum să clarificăm, în lumina acestei interpretări, rolul şi semnificaţia artei în sistemul general al comportării omului? Ştim că pînă astăzi această întrebare generează răspunsuri cu totul diferite şi că rolul artei naşte aprecieri diametral opuse, unii autori considerîndu-l drept o mare virtute, iar alţii reducîndu-l la cel de amuzament şi de relaxare.

Este clar că, de fiece dată, aprecierea artei va depinde direct de concepţia psihologică în spiritul căreia vom aborda arta. Şi dacă vrem să rezolvăm problema privind relaţia dintre artă şi viaţă, dacă vrem să punem problema artei în planul psihologiei aplicate, în acest caz trebuie să ne înarmăm cu o concepţie teoretică generală care să ne ofere o bază solidă pentru rezolvarea problemei date.

Prima şi cea mai răspîndită opinie pe care o are de înfruntat cercetătorul este opinia potrivit căreia arta ne-ar contamina cu anumite emoţii şi că ea ar fi bazată pe această contaminare. „Activitatea artei se întemeiază pe această capacitate a oamenilor de a se contamina de emoţiile altor oameni, spune Tolstoi. ...Emoţiile cele mai diferite, foarte puternice şi foarte palide, foarte importante şi foarte neînsemnate, foarte rele şi foarte bune, alcătuiesc obiectul artei, dacă au darul de a-l contamina pe cititor, spectator, auditor“ (130, p. 65).

Astfel, acest punct de vedere reduce arta la o emoţie oarecare, afirmînd că nu există nici o deosebire esenţială între o emoţie obişnuită şi una provocată de artă şi că, prin urmare, arta este o simplă cutie de rezonanţă, un amplificator şi un aparat de transmisie în vederea contaminării afective. Arta nu prezintă nici o deosebire specifică ; de aceea, în cazul dat, trebuie să ne călăuzim în aprecierea ei de acelaşi criteriu care ne călăuzeşte atunci cînd apreciem orice emoţie. Arta poate fi bună sau rea, după cum este bună sau rea emoţia cu care ne contaminează ; arta în sine nu este nici rea nici bună, ea nu înseamnă decît un limbaj al simţirii, pe care îl apreciem în raport cu ceea ce exprimă. De unde rezultă în mod firesc concluzia lui Tolstoi, care socotea că arta trebuie apreciată dintr-un punct de vedere general-moral, considera ca superioară şi bună acea artă care îi trezea aprobarea morală şi obiecta împotriva aceleia care conţine fapte blamabile din punctul său de vedere. Mulţi critici au tras din teoria sa aceleaşi concluzii, apreciind în mod curent operele de artă sub aspectul conţinutului manifest cuprins în ele : dacă acest conţinut le trezea aprobarea, ei îl lăudau pe artist, şi invers. Cum e etica, aşa e şi estetica — iată lozinca acestei teorii.

Tolstoi însuşi a descoperit profunda ei inadvertenţă atunci cînd a încercat să fie consecvent în raport cu propriile sale concluzii. Ca ilustrare a teoriei sale el compară două impresii artistice : una pe care i-a produs-o o mare horă de ţărănci ce cîntau în cinstea fiicei sale cu prilejul nunţii acesteia, şi alta care i s-a păstrat în urma audierii sonatei lui Beethoven, opus 101, în interpretarea unui muzician de înaltă clasă. Cîntecul ţărăncilor exprima un sentiment atît de sigur de bucurie, voioşie şi energie, încît l-a contaminat fără voie pe Tolstoi, şi el a pornit spre casă vesel şi bine dispus. Din acest punct de vedere, cîntecul ţărăncilor a reprezentat pentru el o artă autentică, ce transmite un sentiment viguros şi bine definit ; şi deoarece cea de a doua impresie a fost în mod cert lipsită de această expresie evidentă, el este gata să recunoască în sonata lui Beethoven o încercare artistică neizbutită, lipsită de o emoţie bine definită şi, ca atare, prin nimic remarcabilă. Exemplul este suficient pentru a demonstra cît de absurde vor fi concluziile dacă autorul îşi va fundamenta concepţia asupra artei pornind de la criteriul con-

taminării. Din acest punct de vedere, Beethoven este lipsit de vreo emoţie definită, în timp ce cîntecul ţărăncilor este elementar şi cuceritor de vesel. Evlahov are dreptate cînd afirmă că dacă lucrurile se prezintă într-adevăr aşa, „trebuie să recunoaştem drept artă cea mai «autentică», cea mai «adevărată» muzica militară şi de bal, deoarece amîndouă au şi mai mult darul de a contamina“ (39, p. 439). Tolstoi este consecvent : pe lîngă cîntecele populare, el recunoaşte în muzică doar „marşurile şi dansurile diferiţilor compozitori“ ca opere „ce se apropie de cerinţele artei universale“. „Nu am fi putut obiecta nimic dacă Tolstoi ar fi spus că veselia ţărăncilor l-a binedispus“, remarcă pe bună dreptate W. G. Walther, autorul unei recenzii la studiul scriitorului. „Aceasta ar fi însemnat că, prin intermediul limbajului emoţiilor, exprimat în cîntecul ţărăncilor (eventual simple strigăte, cum s-a şi întîmplat, probabil), Tolstoi a fost contaminat de veselia lor. Dar ce legătură are asta cu arta ? Tolstoi nu spune dacă femeile au cîntat frumos ; dar dacă ele nu ar fi cîntat, ci pur şi simplu ar fi lărmuit vesel, lovind în coase, oare veselia lor ar fi fost mai puţin contagioasă, în special de ziua nunţii fiicei sale ?“

Avem impresia că dacă vom compara, ca putere de contaminare, un obişnuit strigăt de groază cu cel mai viguros roman sau tragedie, opera de artă nu va putea rezista în această competiţie, şi, desigur, pentru a înţelege ce este arta, trebuie să ne referim şi la vreun alt element, în afară de simpla contaminare. Desigur, arta produce şi o altă impresie ; în acest sens are dreptate Longin care spune : „Trebuie să ştii că una este imaginea la orator, şi alta la poet, de asemenea că scopul imaginii în poezie este freamătul, iar în proză — expresivitatea“. Acest freamăt, care constituie scopul poeziei, spre deosebire de expresivitatea, egală cu contaminarea, în proză, scapă cu totul formulei lui Tolstoi. Totuşi, pentru a ne convinge definitiv că nu are dreptate, se impune să ne adresăm artei la care se referă el, arta muzicii militare şi de bal, şi să vedem dacă scopul urmărit de această artă este într-adevăr simpla contaminare sau este altceva. Petrajiţki consideră că estetica greşeşte atunci cînd apreciază că arta nu are alt scop decît provocarea unor emoţii estetice. După opinia sa, arta provoacă o serie de emoţii generale, iar emoţiile estetice joacă

doar un rol decorativ. „De pildă, arta din perioada războinică a vieţii poporului este adaptată în special stimulării emoţiilor şi stărilor de spirit eroic-războinice. Şi acum, de pildă, muzica militară nu are cîtuşi de puţin menirea să ofere soldaţilor de pe front plăceri estetice, ci să stimuleze şi să potenţeze emoţiile războinice. Sensul artei medievale (inclusiv sculptura şi arhitectura) constă mai ales în trezirea înălţătoarelor emoţii religioase. Lirica răspunde unor anumite aspecte ale psihicului nostru emoţional, drama şi tragedia — altor aspecte etc. etc.“ (95, p. 293).

Fără să ne referim la faptul că în război, în timpul luptei, muzica militară nu trezeşte nici un fel de emoţii războinice, putem în general să ne exprimăm îndoiala că problema a fost pusă în mod judicios. Aşa, de exemplu, Ovseaniko-Kulikovski are incontestabil mai multă dreptate atunci cînd afirmă că „muzica şi lirica militară «înalţă starea de spirit» a oştirii, «însufleţesc» la fapte de vitejie, ele nu se rezolvă însă prin emoţie combatantă sau prin afect combatant. Mai curînd ele ponderează şi disciplinează avîntul de luptă şi, în plus, alungă frica şi calmează sistemul nervos cuprins de surescitare. Să dea curaj psihicului, să liniştească sufletul cuprins de zbucium şi să alunge frica — putem spune că aceasta constituie una din cele mai importante aplicaţii practice ale «liricii», generată de factura ei psihologică“ (94, p. 193).

Deci, este greşit să credem că muzica provoacă nemijlocit emoţia combatantă, mai curînd ea risipeşte în mod categoric frica, neliniştea şi tulburarea nervoasă, într-un fel ea îi oferă emoţiei combatante posibilitatea de a se manifesta, fără însă a o provoca direct. Afirmaţia poate fi uşor verificată pe baza poeziei erotice, care nu are, după Tolstoi, alt sens decît să trezească în noi pornirile trupeşti, cînd, de fapt, orice om care va şti să vadă adevărata factură a emoţiei lirice, va înţelege întotdeauna că ea îşi exercită acţiunea într-o manieră diametral opusă. „Nu putem pune la îndoială că emoţia lirică acţionează asupra celorlalte emoţii (şi afecte) ca un factor de atenuare, adeseori chiar paralizîndu-le. În primul rînd ea acţionează asupra pornirii sexuale cu emoţiile şi afectele acesteia. În poezia erotică, *dacă aceasta este într-adevăr lirică,* elementul ispită apare mult mai redus decît în acele opere ale artei

imagistice, unde problema iubirii şi faimoasa problemă sexuală sînt tratate în scopul influenţării morale a cititorului“ (94, pp. 192—193). Şi dacă Ovseaniko-Kulikovski socoteşte că pornirea sexuală, foarte uşor excitabilă în plan emoţional, este provocată mai ales de imagini şi reprezentări şi că aceste imagini şi reprezentări sînt neutralizate în lirică prin emoţia lirică şi că îmblînzirea instinctului sexual şi proteguirea lui omenirea le datorează liricii într-o măsură cel puţin egală dacă nu mai mare decît eticii — el are dreptate numai pe jumătate. În acest caz el subapreciază semnificaţia altor specii ale artei, pe care le numeşte imagistice, fără a observa că şi acolo emoţiile provocate de imagini sînt paralizate de emoţia artei, chiar dacă nu este vorba de o emoţie lirică. Vedem, aşadar, că teoria lui Tolstoi nu-şi găseşte justificarea nici chiar acolo unde el îi atribuia justeţea supremă — în arta aplicată. Cît despre marea artă — arta lui Beethoven şi a lui Shakespeare — chiar Tolstoi a arătat că aici această teorie nu-şi are aplicarea. Într-adevăr, cît de trist ar fi rolul artei în viaţă dacă ea n-ar avea altă menire decît aceea de a contamina multă lume cu sentimentele proprii unui singur om. În acest caz, semnificaţia şi rolul artei ar fi cu totul insignifiante, deoarece arta nu ne-ar oferi, la urma urmei, nici o ieşire dincolo de limitele unei emoţii izolate, ci doar un spor cantitativ de emoţie. Minunea artei ne-ar aminti atunci de trista minune evanghelică, cînd o mie de oameni au mîncat din cinci-şase pîini şi din doisprezece peşti, şi toţi s-au săturat, iar oasele rămase au umplut douăsprezece coşuri. Minunea este aici numai în cantitate — o mie de oameni care au mîncat şi s-au săturat, fiecare însă a mîncat numai peşte şi pîine, pîine şi peşte. Oare nu aceleaşi bucate a mîncat fiecare din ei, în fiece zi, la el acasă, fără nici o minune ?

Ce trist ar fi pentru artă dacă o poezie închinată tristeţii nu ar avea altă menire decît să ne contamineze cu tristeţea autorului. Minunea artei ne aminteşte mai curînd de o altă minune din *Evanghelie* — transformarea apei în vin ; adevărata natură a artei poartă întotdeauna în ea un element de prefacere, de biruire a emoţiei obişnuite, şi aceeaşi frică, aceeaşi durere, aceeaşi frămîntare, atunci cînd sînt provocate de artă, cuprind ceva în plus în raport cu ceea ce conţin în mod obiş-

nuit. Acest ceva depăşeşte emoţiile, le ilumineză, preface apa în vin, şi astfel se înfăptuieşte cea mai importantă menire a artei. Arta se raportează la viaţă aşa cum vinul se raportează la struguri — a spus un gînditor, şi a avut perfectă dreptate, arătînd prin aceasta că arta îşi culege materialul din viaţă, dar că, pe lîngă acest material, mai aduce ceva ce nu figurează încă printre proprietăţile materialului.

Prin urmare, rezultă că iniţial emoţia este individuală şi că prin opera de artă ea *devine* socială sau se generalizează. Şi aici lucrurile se petrec ca şi cum arta, de la ea, nu ar introduce nimic în această emoţie, şi din nou ne apare de neînţeles de ce arta trebuie privită ca un act de creaţie şi ce o deosebeşte de un simplu strigăt sau de discursul unui orator, şi unde este freamătul la care s-a referit Longin, dacă singurul atribut al artei este puterea de contaminare ? Trebuie să recunoaştem că rolul ştiinţei nu se reduce la simpla contaminare a întregii societăţi cu ideile unui singur om, rolul tehnicii nu se reduce la a înlătura mîna omului ; tot aşa şi arta este ca un fel de „emoţie *socială*“ prelungită sau o *tehnică a emoţiilor,* cum vom încerca să demonstrăm în cele ce urmează. Plehanov are perfectă dreptate atunci cînd afirmă că relaţiile dintre artă şi viaţă sînt extrem de complexe. El citează un exemplu din Taine, care se opreşte asupra interesantei probleme de ce peisajul s-a dezvoltat numai la oraş. S-ar părea că, dacă arta nu face altceva decît să ne contamineze cu emoţiile pe care ni le comunică viaţa, peisajul ar fi trebuit să se stingă la oraş ; or, istoria ne demonstrează contrariul. Taine spune : „Noi avem dreptate cînd ne cuprinde încîntarea în faţa unui peisaj sălbatic, după cum şi ei aveau dreptate cînd acest peisaj le provoca plictiseala. Pentru oamenii din secolul al XVII-lea nu exista nimic mai urît decît un munte adevărat, acesta le trezea o mulţime de reprezentări cît se poate de neplăcute, ei erau obosiţi de barbarie, aşa cum noi sîntem obosiţi de civilizaţie. Aceşti munţi ne dau posibilitatea să ne odihnim de trotuarele, birourile şi prăvăliile noastre, este singurul motiv care ne face să îndrăgim peisajul sălbatic“ (v. 122).

Plehanov arată că, uneori, arta nu înseamnă o expresie directă a vieţii, ci o antiteză a acesteia ; nu e vorba, desigur, de o simplă odihnă, cum spune Taine, ci de o anumită an-

titeză, de faptul că în artă își găsește o supapă un anumit aspect al psihicului nostru, care nu are posibilități de manifestare în viața curentă, și aici în orice caz nu e vorba de o simplă contaminare. Evident, acțiunea artei este mult mai complexă și mai diversă — și, indiferent de definiția în spiritul căreia am încerca să abordăm arta, vom vedea întotdeauna că ea cuprinde mai mult decît simpla redare a emoției. Chiar dacă sîntem de acord cu Lunacearski că arta este un concentrat de viață (81, p. 29), tot trebuie să vedem că ea pornește de la anumite emoții existențiale, dar procedează la o prelucrare a acestor emoții, pe care teoria lui Tolstoi n-o ia în considerație. Am văzut că această prelucrare se concretizează în catharsis, în transformarea emoțiilor în contrariul lor, în rezolvarea lor, ceea ce concordă perfect cu principiul antitezei despre care a vorbit Plehanov, fapt de care ne vom putea ușor convinge dacă ne vom opri asupra problemei semnificației biologice a artei, dacă vom înțelege că arta nu este un simplu mijloc de contaminare, ci un anume mijloc incomensurabil mai important pentru om. În *Trei capitole din poetica istorică,* Veselovski arată concret că jocul și cîntecul antic apar dintr-o anume necesitate complexă de catharsis, în procesul unei munci obositoare cîntatul în cor normează prin ritmul său încordarea regulată a mușchilor, jocul aparent gratuit răspunde impulsului inconștient de a antrena și disciplina forța mușchiulară sau cerebrală. Este și aceasta o cerință dictată de necesitatea *catharsis-ului psihofizic,* fromulat de Aristotel pentru dramă, cerință ce-și găsește expresia și în virtuozitatea plînsului la femeile din tribul maori, și în lacrimogenitatea generală din secolul al XVIII-lea ; fenomenul este același — deosebirea stă în expresie și în concepție. De fapt, și în poezie, considerăm principiul ritmului ca pe un factor artistic, uitînd de începuturile lui pur și simplu psihofizice (v. 136). Or, dezvăluirea acestor începuturi psihofizice, aflate la temelia artei, indicarea semnificației biologice a acesteia oferă cel mai bun argument pentru dezmințirea teoriei contaminării. Se vede că arta rezolvă și prelucrează niște năzuințe extrem de complexe ale organismului ; aducem în sprijinul opiniei noastre și faptul că ea concordă cu cercetările lui Bücher cu privire la originea artei și ne permite să înțelegem rolul și menirea autentică a

acesteia. După cum se ştie, Bücher a stabilit că muzica şi poezia au o sorginte comună, munca fizică grea, şi că sarcina lor era să rezolve prin catharsis încordarea grea a muncii. El formulează în felul următor conţinutul general al cîntecelor de muncă :

„1) urmînd desfăşurarea muncii, ele dau semnalul pentru încordarea simultană a forţelor ;

2) se străduiesc să-i stimuleze pe oameni la muncă prin ironie, ocară sau referire la opinia spectatorilor ;

3) dau expresie gîndurilor celor care lucrează — despre munca în sine, despre mersul ei, despre uneltele de muncă — sînt o supapă pentru bucuria sau nemulţumirea lor, pentru jeluirile provocate de greutatea muncii şi de recompensa mică ;

4) adresează rugăminţi directe antreprenorului de lucrări, vătafului sau simplului spectator“ (23, p. 173).

Aici îşi află locul cele două elemente ale artei şi rezolvarea lor ; singura particularitate a acestor cîntece este concretizată în împrejurarea că elementul chinuitor şi dificil, care trebuie rezolvat de către artă, se cuprinde chiar în muncă. Ulterior, cînd arta se rupe de muncă, începîndu-şi existenţa ca o activitate autonomă, ea introduce chiar în opera de artă elementul reprezentat înainte prin muncă ; arta însăşi începe acum să stimuleze sentimentul chinuitor care se cere rezolvat, natura lui însă rămîne aceeaşi. De aceea prezintă un deosebit interes următoarea afirmaţie de factură generală a lui Bücher : „Popoarele din Antichitate considerau cîntecul drept un acompaniament necesar pentru orice muncă grea“ (23, p. 229). Am văzut că, în primul rînd, cîntecul organiza munca colectivă şi, în al doilea rînd, oferea o supapă pentru încordarea chinuitoare. Vom vedea că şi în formele sale superioare, cînd s-a despărţit de muncă şi a pierdut legătura directă cu ea, arta a păstrat aceleaşi funcţii, întrucît trebuia să sistematizeze sau să organizeze emoţia socială şi să slujească de rezolvare şi supapă încordării chinuitoare. Quintilian a exprimat aceeaşi idee în felul următor : „Şi pare că însăşi natura ne-a dat muzica pentru a suporta mai uşor munca. De exemplu, cîntecul îl stimulează şi pe vîslaş, el nu este util doar acolo unde

se coordonează eforturile multor oameni, ci şi oboseala unuia singur îşi găseşte uşurarea într-un cîntec rudimentar".

Astfel, arta a apărut iniţial ca cea mai puternică unealtă în lupta pentru existenţă şi, desigur, nu putem admite ideea că rolul ei se reducea doar la comunicarea emoţiei, fără să aibă nici o putere asupra acestei emoţii. Dacă arta, aidoma ţărăncilor lui Tolstoi, n-ar fi fost în stare de altceva decît să ne treazească veselia sau tristeţea, ea nu şi-ar fi perpetuat existenţa şi nu ar fi dobîndit semnificaţia pe care trebuie să i-o recunoaştem. Ideea aceasta şi-a găsit o expresie admirabilă la Nietzsche, în *Ştiinţa veselă,* atunci cînd arată că în ritm se cuprinde impulsul : „El generează o dorinţă nedefinită de a imita, coordonînd cu el nu numai pasul piciorului — sufletul îi urmează şi el cadenţa... A existat oare pentru vechiul neam omenesc, robit superstiţiilor, ceva mai util decît ritmul ? Cu ajutorul lui se putea face orice : să uşurezi în mod magic munca, să-l sileşti pe zeu să vină la tine şi să-ţi asculte păsul, să îndrepţi viitorul după voia ta, să-ţi eliberezi sufletul de cine ştie ce anomalie, şi nu numai propriul suflet, ci şi sufletul celui mai rău dintre demoni. Fără vers omul a fost un nimic, iar datorită versului a devenit aproape un zeu". Este extrem de interesantă explicaţia pe care o dă în continuare Nietzsche cu privire la calea ce i-a permis artei să dobîndească o asemenea putere asupra omului. „Cînd se pierdea dispoziţia normală şi armonia sufletului, omul trebuia să danseze în cadenţa cîntăreţului — aşa glăsuia reţeta acestei medicine... Şi în primul rînd prin aceea că aducea pînă la paroxism dezlănţuirea şi beţia afectelor, prin urmare, ducîndu-l pe cel turbat la demenţă şi săturîndu-l de răzbunare pe răzbunător." Această posibilitate de a birui prin artă cele mai mari patimi constituie, evident, baza domeniului biologic al artei. Tot comportamentul nostru nu este altceva decît echilibrarea organismului în raport cu mediul. Cu cît mai simplă şi mai elementară este relaţia noastră cu mediul, cu atît mai elementară este şi comportarea noastră. Cu cît mai complexă şi mai rafinată devine interacţiunea dintre organism şi mediu, cu atît mai întortocheate şi mai încurcate devin procesele de echilibrare. Nicicînd nu se poate admite ca această echilibrare să decurgă

pînă la sfîrşit armonios şi neted, vor exista întotdeauna anumite oscilaţii ale balanţei, care va înclina cînd în partea mediului, cînd în partea organismului. Nici o maşină, chiar mecanică, nu a putut să funcţioneze vreodată din plin, folosind întreaga energie numai pentru acţiuni utile. Întotdeauna există impulsuri de energie ce nu-şi pot găsi ieşirea într-un travaliu util. Atunci apare necesitatea de a descărca din cînd în cînd energia neutilizată, de a-i deschide o supapă de evacuare pentru a echilibra balanţa noastră cu lumea. Cît despre emoţii, arată prof. Orşanski, „ele sînt plusurile şi minusurile balanţei noastre“ (91, p. 102). Aceste plusuri şi minusuri, aceste descărcări şi cheltuiri de energie neutilizată într-o acţiune utilă ţin de funcţia biologică a artei.

Cînd privim un copil, ne dăm seama imediat că posibilităţile sale vitale sînt mult mai mari decît cele care îşi găsesc realizarea. Frank spune că dacă copilul se joacă de-a soldatul, de-a banditul şi de-a calul, lucrul acesta se întîmplă pentru că în el se cuprind realmente şi soldatul, şi banditul, şi calul. Principiul luptei pentru cîmpul motoric comun, formulat de Sherrington, a arătat limpede că organismul nostru este alcătuit în aşa fel, încît cîmpurile sale nervoase de receptori sînt de cîteva ori mai mari decît neuronii efectori, şi, ca urmare, atracţiile, excitaţiile pe care le receptează organismul nostru sînt mult mai numeroase decît poate el să realizeze. Sistemul nostru nervos seamănă cu o staţie de cale ferată spre care duc cinci drumuri şi de la care pleacă unul singur ; cinci trenuri ajung în această staţie, dar numai unul singur poate să răzbească afară şi asta după o luptă aprigă — în timp ce patru trenuri rămîn în gară. Astfel, sistemul nervos ne aminteşte un cîmp pe care se desfăşoară o luptă continuă, ce nu încetează nici o clipă, iar comportarea noastră realizată reprezintă o infimă parte a elementelor realmente cuprinse în chip de posibilitate în sistemul nostru nervos, elemente care au fost chiar chemate la viaţă, dar nu şi-au găsit ieşirea. După cum în natură partea de viaţă realizată este o infimă parte a întregii vieţi care ar fi putut să germineze, după cum fiece viaţă născută este plătită cu preţul a milioane de vieţi ce nu s-au născut, tot aşa şi în sistemul nervos partea de viaţă realizată este o mică parte a vieţii realmente cuprinse în noi. Sherring-

ton a comparat sistemul nostru nervos cu o pîlnie îndreptată cu partea largă spre lume, iar cu cea îngustă spre acţiune. Lumea se varsă în om prin gura largă a pîlniei [71] cu mii de chemări, impulsuri, excitanţi ; o infimă parte din toate acestea se realizează şi parcă se scurge afară prin gura îngustă a pîlniei. Este clar că această parte nerealizată a vieţii, această parte a comportării noastre, care n-a trecut prin gura îngustă, trebuie să-şi găsească soluţionarea. Organismul se află într-un echilibru aproximativ cu mediul, balanţa trebuie echilibrată, aşa cum trebuie deschisă supapa unui cazan atunci cînd presiunea aburului îi depăşeşte rezistenţa. Iar arta este, se vede, mijlocul prin care se realizează echilibrarea explozivă cu mediul în punctele critice ale comportării noastre. Mai demult încă a fost exprimată ideea că arta completează într-un fel viaţa şi îi lărgeşte posibilităţile. Astfel, K. Lange spune : „Omul cult din zilele noastre prezintă o tristă asemănare cu un animal domestic ; limitarea şi monotonia, sub semnul cărora se desfăşoară viaţa individului, ca urmare a vieţii burgheze reglementate, turnate în tipare sociale precise, au drept consecinţă situaţia că toţi oamenii — săracii şi bogaţii, puternicii şi slabii, înzestraţii şi nefericiţii — duc o viaţă bicisnică şi lipsită de perfecţiune. Ne putem mira, într-adevăr, cît de limitat este numărul de reprezentări, sentimente şi fapte, pe care omul contemporan le poate trăi şi înfăptui“ (150, p. 53).

Acelaşi lucru îl remarcă Lazurski atunci cînd, explicînd teoria empatiei, se referă la romanul lui Tolstoi : „În *Anna Karenina* există un pasaj unde se arată cum Anna, în timp ce citeşte un roman, ar vrea să facă tot ce fac eroii din acest roman : să lupte, să învingă împreună cu ei, să-l însoţească pe eroul romanului la moşia acestuia etc.“ (79, p. 240).

Aceeaşi părere o împărtăşeşte, în genere, şi Freud atunci cînd consideră arta drept un mijloc de împăcare a două principii adversative — principiul plăcerii şi principiul realului (42, pp. 87—88).

Nu încape îndoială că, fiind vorba de o semnificaţie existenţială, toţi aceşti autori au, desigur, mai multă dreptate decît cei care, precum Grant Allen, socotesc că „sînt estetice emoţiile ce s-au eliberat de legătura cu interesele practice“. Aceasta ne aminteşte îndeaproape formula lui Spencer care aprecia

că este frumos ceea ce a fost cîndva util şi a încetat să mai aibă această calitate. Dezvoltat pînă la ultimele sale consecinţe, acest punct de vedere duce la teoria jocului, la care au aderat mulţi filozofi şi care şi-a găsit expresia supremă la Schiller. Teoria artei ca joc întîmpină o obiecţie esenţială : ea nu ne îngăduie să înţelegem arta ca act de creaţie, reducîndu-o la funcţia biologică de exersare a organelor, adică, în ultimă instanţă, la un fapt cu totul insignifiant la omul adult. Mult mai viguroase ne apar toate teoriile care demonstrează că arta este o descărcare necesară a energiei nervoase şi un procedeu complex de echilibrare a organimului cu mediul în momentele critice ale comportării noastre. Ne adresăm artei doar în punctele critice ale drumului nostru, ceea ce ne permite să înţelegem de ce formula propusă de noi ne dezvăluie arta anume sub aspectul ei de act creativ. Dacă apreciem arta drept catharsis, ne este clar că ea nu poate apărea acolo unde avem de-a face pur şi simplu cu o emoţie vie şi intensă. Nici emoţia cea mai sinceră nu poate crea prin ea însăşi arta. Pentru aceasta îi lipseşte mai mult decît simpla tehnică şi măiestrie, deoarece chiar şi o emoţie exprimată prin tehnică nu va crea nicicînd nici poezie lirică, nici simfonie muzicală ; amîndouă impun cu necesitate şi existenţa actului creativ de depăşire a acestei emoţii, de rezolvare a ei, de biruire ; arta se înfăptuieşte numai *atunci* cînd *acest* act îşi afirmă prezenţa. De aceea, receptarea artei cere şi ea creaţie : pentru a recepta arta nu este suficient să retrăieşti sincer emoţia care l-a stăpînit pe autor, nu este suficient nici să înţelegi structura operei însăşi — în plus, trebuie să-ţi depăşeşti în mod creator propria emoţie, să-i găseşti catharsis-ul, numai atunci acţiunea artei se va manifesta în întregime. De aceea înţelegem perfect judicioasa opinie a lui Ovseaniko-Kulikovski, potrivit căreia muzicii militare nu-i revine cîtuşi de puţin rolul de a trezi emoţii combatante, ci mai curînd un altul : în general, echilibrînd organismul — în acest moment critic pentru el — cu mediul, arta îi disciplinează, îi reglementează activitatea, îi oferă posibilitatea pentru descărcarea necesară a emoţiei, alungă frica şi parcă deschide cale liberă vitejiei. Astfel, arta nu naşte niciodată din ea în mod direct nici o acţiune practică, ci doar pregăteşte organismul în vederea acestei acţiuni. Freud notează cu mult spirit că,

atunci cînd vede pericolul, omul fricos se sperie şi fuge. Util însă, continuă Freud, este faptul că omul fuge, nu că se teme. În artă lucrurile se petrec invers : utilă este frica în sine, descărcarea omului, ceea ce creează posibilitatea unei fugi sau a unui atac corect. În aceasta constă, desigur, şi acea economisire a emoţiilor noastre, la care s-a referit Ovseaniko-Kulikovski : „Ritmul armonios al liricii creează emoţii ce se deosebesc de majoritatea celorlalte emoţii prin faptul că ele, aceste «emoţii lirice», economisesc forţa psihică, introducînd în «gospodăria sufletului» o ordine plină de armonie“ (94, p. 194).

Nu este vorba de economia la care ne-am referit la început, nu este o simplă tendinţă de a evita orice consum psihic — în *acest* sens arta nu se supune principiului economiei forţelor, dimpotrivă, ea constă într-un consum furtunos şi exploziv de forţe, într-o cheltuire a sufletului, în descărcarea energiei. Aceeaşi operă de artă, receptată la rece, prozaic, sau prelucrată anume în vederea unei astfel de înţelegeri, economiseşte incomparabil mai mult forţele decît în asociere cu acţiunea formei artistice. Fiind în sine explozie şi descărcare, arta introduce totuşi ordine şi rînduială în consumurile noastre sufleteşti, în emoţiile noastre. Şi, desigur, acel consum de energie pe care îl făcea Anna Karenina, retrăind împreună cu eroii din roman emoţiile lor, înseamnă o economisire a forţelor sufletului în comparaţie cu retrăirea reală şi efectivă a emoţiei.

Principiul economisii emoţilor într-un sens mai complex şi mai profund decît cel pe care i l-a atribuit Spencer va apărea şi mai clar dacă vom încerca să elucidăm semnificaţia socială a artei. Arta înseamnă socialul din noi [72], şi dacă acţiunea ei se manifestă în individ, aceasta nu înseamnă că rădăcinile şi esenţa ei sînt şi ele individuale. Este foarte naiv să înţelegem socialul ca fiind echivalent doar cu colectivul, cu mulţimea de oameni. Socialul îşi afirmă prezenţa şi acolo unde nu există decît un singur om cu trăirile lui individuale. De aceea şi acţiunea artei, atunci cînd arta înfăptuieşte catharsis-ul, antrenînd în acest foc purificator cele mai intime zguduiri ale sufletului individual, şi cele mai importante din punct de vedere existenţial, este o acţiune cu caracter social. Lucrurile nu se petrec aşa cum le prezintă teoria contaminării — emoţia care se naşte într-un om îi contaminează pe toţi, *devine* socială —

ci exact invers. Retopirea emoţiilor în afara noastră se înfăptuieşte prin forţa emoţiei sociale, obiectivată, scoasă în afara noastră, materializată şi fixată în obiectele de artă exterioare, devenite unelte ale societăţii. Spre deosebire de animale, omul are o calitate primordială : el aduce şi desparte de corpul său aparatul tehnicii şi aparatul cunoaşterii ştiinţifice, care devin cumva unelte ale societăţii. La fel şi arta este o tehnică socială a emoţiei, o unealtă a societăţii, prin intermediul căreia aceasta antrenează în sfera vieţii sociale aspectele cele mai intime şi cele mai personale ale fiinţei noastre. Ar fi mai corect să spunem că emoţia nu devine socială, ci, dimpotrivă, devine individuală, atunci cînd fiecare dintre noi retrăieşte o operă de artă, devine individuală fără a-şi pierde însă caracterul social. „...Arta, spune Guyau, înseamnă condensarea realităţii, ea ne prezintă maşina umană sub o presiune mai puternică. Ea încearcă să ne prezinte fenomene de viaţă mai numeroase decît cele de care am avut parte în viaţa trăită de noi.“ Şi această viaţă concentrată în artă exercită, desigur, o influenţă nu numai asupra emoţiilor noastre, dar şi asupra voinţei noastre, „deoarece emoţia conţine un germene de voinţă“ (56, pp. 56—57). Guyau are perfectă dreptate cînd acordă o colosală importanţă rolului ce-i revine artei în societate. Arta introduce tot mai mult acţiunea pasiunii, ea creează încălcarea echilibrului interior, modificarea voinţei în sens nou, ea formulează pentru minte şi înviorează pentru simţire emoţii, pasiuni şi vicii, care, fără ea, ar fi rămas într-o stare nedefinită şi imobilă. Ea „rosteşte cuvîntul pe care l-am căutat, sileşte să răsune struna care era doar întinsă şi mută. Opera de artă este un centru de atracţie întocmai ca voinţa activă a unui geniu superior : dacă Napoleon antrenează voinţa, Corneille şi Victor Hugo o antrenează şi ei în aceeaşi măsură, dar în alt fel... Cine cunoaşte numărul crimelor care au fost şi sînt instigate de romane cu crime ? Cine cunoaşte numărul actelor reale de desfrîu, provocate de zugrăvirea desfrîului ?“ (56, p. 349). Guyau pune aici problema într-un mod mult prea primitiv, mult prea simplist, presupunînd că arta provoacă în mod nemijlocit cutare ori cutare emoţii. În realitate lucrurile nu se petrec aşa. Zugrăvirea crimei nu provoacă de fel crime. O scenă de adulter nu împinge la desfrîu ; relaţiile dintre artă şi viaţă sînt foarte

complexe, putînd fi caracterizate, într-o formă cu totul aproximativă, după cum urmează.

Hennequin vede deosebirea între o emoţie estetică şi una reală în faptul că emoţia estetică nu se exprimă imediat prin nici o acţiune. Totuşi el afirmă că, în cazul unei repetări multiple, aceste emoţii se aşază la temelia comportării individului şi genul lecturilor poate influenţa firea individului. „Emoţia comunicată de o operă de artă nu-şi poate găsi o expresie *directă, imediată,* în acţiune — în această privinţă emoţiile *estetice* prezintă o deosebire flagrantă în raport cu cele reale. Dar, fiindu-şi scop sieşi, aflîndu-şi justificarea în sine şi negăsind o expresie imediată într-o acţiune practică, emoţiile estetice, acumulate şi repetate, pot duce la importante rezultate practice. Aceste rezultate sînt condiţionate atît de însuşirea generală a emoţiei estetice, cît şi de însuşirile particulare ale fiecăreia din aceste emoţii. Exersarea repetată a unui anumit grup de emoţii sub influenţa ficţiunii, a unor stări de spirit nereale şi în general a unor cauze ce nu pot provoca acţiune, dezvăţîndu-l pe om să se manifeste activ, duc, fără îndoială, şi la slăbirea însuşirii generale a emoţiilor reale — tendinţa lor de a-şi găsi expresia în acţiune...“ (60, pp. 110—111). Hennequin aduce două corective esenţiale în această problemă, dar soluţia pe care o oferă rămîne totuşi extrem de primitivă. El are dreptate cînd arată că emoţia estetică nu provoacă o acţiune imediată, că ea se manifestă în schimbarea poziţiei, are dreptate şi atunci cînd afirmă că, departe de a provoca acţiunile la care se referă, emoţia estetică, dimpotrivă, îl dezobişnuieşte pe om de aceste acţiuni. Apelînd la exemplul dat de Guyau, am putea spune că lectura unor romane care descriu crime, departe de a instiga la crimă, dimpotrivă, are darul de a îndepărta de la crimă, dar şi acest punct de vedere al lui Hennequin, deşi mai adevărat decît primul, rămîne totuşi extrem de primitiv şi rudimentar în raport cu funcţia de mare rafinament ce revine artei. În acest caz, gîndirea teoreticienilor îşi găseşte soluţia într-o alternativă cît se poate de elementară : ori instigă, ori dezvaţă. În realitate arta exercită asupra pasiunilor noastre o acţiune infinit mai complexă, depăşind cu mult limitele celor două posibilităţi enunţate. Andrei Bielîi spune undeva că, ascultînd muzică, retrăim sentimente

pe care trebuie să le aibă uriaşii. Această înaltă tensiune, proprie artei, a fost admirabil exprimată în *Sonata Kreutzer*. Iată cum o descrie personajul lui Tolstoi :

„— Cunoşti primul presto ? Îl cunoşti ? strigă el. Uf !... Înspăimîntătoare bucată e sonata asta ! Mai ales partea aceasta. Şi în genere, muzica e un lucru înspăimîntător. Ce anume este înspăimîntător ? Nu-mi dau seama. Ce este muzica însăşi ? Ce face ea ? Şi de ce face ceea ce face ? Se zice că are o influenţă înălţătoare asupra sufletului. Da de unde ! Prostii ! E drept că acţionează, ba chiar acţionează grozav asupra sufletului, cel puţin în ceea ce mă priveşte, dar influenţa ei nu-i defel înălţătoare. Ea nici nu înalţă sufletul, nici nu-l coboară, ci îl aţîţă. Cum să-ţi spun ? Muzica mă face să uit de mine însumi, de adevărata mea situaţie ; ea mă strămută în altă lume, care în orice caz nu este lumea mea. Sub influenţa muzicii mi se pare că simt ceea ce de fapt nu simt, că înţeleg ceea ce nu înţeleg, că pot face ceea ce nu pot să fac...

Ea, muzica, mă transpune fulgerător şi nemijlocit în starea sufletească în care se găsea acela care a compus-o. Mă contopesc sufleteşte cu el şi împreună cu dînsul trec de la o stare de spirit la alta, dar de ce fac asta nu ştiu. Căci, bunăoară, compozitorul Sonatei Kreutzer, Beethoven, ştia pentru care motiv se găsea în starea de spirit respectivă ; această stare i-a impus să facă anumite fapte şi de aceea pentru el starea aceasta avea un sens, pe cîtă vreme pentru mine nu are nici unul. Prin urmare muzica te stîrneşte numai, şi atît. Uite, dacă se cîntă un marş războinic, soldaţii se avîntă în sunetele lui şi muzica şi-a făcut efectul ; dacă se cîntă o melodie de dans şi eu trag un joc, muzica şi-a făcut efectul ; să zicem că s-a cîntat o mesă şi eu mă împărtăşesc, deci şi de astă dată muzica avu efect ; pe cînd altfel e numai aţîţare, iar fapta pe care ar trebui să o săvîrşeşti în această stare de surescitare, nu se produce. De aceea muzica exercită uneori o influenţă atît de înspăimîntătoare, atît de teribilă. În China muzica este considerată un monopol de stat. Şi chiar aşa trebuie să fie... oricui. Bunăoară chiar această Sonată Kreutzer, primul presto. Se cuvine oare ca acest presto să fie cîntat într-un salon,

între nişte doamne îmbrăcate în rochii decoltate ? Adică, îl asculţi şi aplauzi, apoi mănînci îngheţată şi trăncăneşti ultimele cancanuri. Aceste bucăţi n-ar trebui cîntate decît în anumite împrejurări importante, deosebite, şi numai atunci cînd urmează să se săvîrşească anumite acţiuni importante, corespunzătoare acestei muzici. Să se cînte, dar în acelaşi timp să traduci în fapt îndemnurile pe care ţi le-a transmis această muzică. Altminteri, stimularea nepotrivită, nici cu locul, nici cu timpul, a unei energii sau a unui simţămînt care nu-şi află nicăieri manifestarea, nu poate avea decît o influenţă dezastruoasă“ (131, pp. 90—92).

Fragmentul din *Sonata Kreutzer* vorbeşte foarte veridic, în limbajul unui auditor de rînd, despre acţiunea înspăimîntătoare şi de neînţeles a muzicii. Aici ni se dezvăluie un nou aspect al reacţiei estetice, şi anume că ea nu înseamnă o descărcare gratuită, o împuşcătură în gol, ci o reacţie de răspuns la opera de artă şi un nou excitant de maximă forţă în vederea unor fapte ulterioare. Arta pretinde răspuns, îndeamnă la anumite acţiuni şi fapte, şi Tolstoi confruntă foarte judicios efectul muzicii lui Beethoven cu efectul exercitat de o melodie de dans sau de un marş. Acolo surescitarea provocată de muzică se rezolvă într-o anumită reacţie, urmată de un sentiment de mulţumire şi de linişte ; aici muzica ne provoacă o stare de mare tulburare şi nelinişte, pentru că ea provoacă, trezeşte forţele unor năzuinţi care îşi pot găsi rezolvarea numai prin fapte excepţionale şi eroice. Şi cînd acestei muzici îi urmează îngheţata şi ultimele cancanuri, printre doamne cu rochii decoltate, ea lasă în suflet o stare de mare nelinişte, tensiune şi chiar tulburare. Eroarea pe care o comite eroul lui Tolstoi constă într-un singur lucru : că acest efect iritant al muzicii i se pare identic cu efectul exercitat de un marş militar. El nu-şi dă seama că efectul muzicii se manifestă infinit mai subtil, mai complex — cum s-ar zice, pe calea unor impulsuri subterane şi a deformărilor dispoziţiei noastre. Efectul se poate manifesta cine ştie cînd, într-un mod cu totul neobişnuit, cu toate că nu-şi află realizarea într-o acţiune imediată. Dar descrierea surprinde cu o uimitoare veracitate două trăsături : în primul rînd, muzica ne îndeamnă la ceva, are asupra noastră un efect iritant, dar cu totul nedefinit, fără nici o legătură directă cu vreo

reacţie, mişcare sau faptă concretă. Vedem în aceasta o dovadă că ea acţionează pur cathartic, adică limpezind şi purificînd psihicul, descoperind şi chemînd la viaţă forţe uriaşe, pînă atunci reprimate şi refulate. Dar aici ne aflăm mai curînd în faţa consecinţei artei decît a acţiunii ei, este vorba mai curînd de urma lăsată de artă decît de efectul ei. Cea de a doua trăsătură, bine surprinsă în descriere, este că muzicii i se recunoaşte o putere coercitivă şi autorul are dreptate cînd spune că muzica trebuie să constituie o problemă de stat. Prin aceasta el vrea să spună că este vorba de o problemă socială. După cum notează un cercetător, atunci cînd receptăm o operă de artă, avem impresia că realizăm o reacţie exclusiv individuală, ţinînd doar de persoana noastră. Ni se pare că actul acesta nu are nici o legătură cu psihologia socială. Mare eroare ; situaţia se aseamănă cu aceea a omului care, plătind la percepţie un impozit, apreciază acest act exclusiv prin prisma bugetului său personal, fără să înţeleagă că, de fapt, participă în mod inconştient la economia complexă a statului şi că, prin actul de achitare a impozitului, ia parte la întreprinderile complexe ale statului, a căror existenţă nici nu o bănuieşte. De aceea nu are dreptate Freud atunci cînd consideră că omul stă faţă în faţă cu realitatea naturală şi că arta poate fi dedusă din deosebirea pur biologică dintre principiul plăcerii, către care converg atracţiile noastre, şi principiul realităţii, care le sileşte să renunţe la satisfacere. Între om şi lume se interpune mediul social, care refractă şi reglează orice excitaţie ce acţionează din afară asupra omului, ca şi orice reacţie ce porneşte de la om în afară. În acest caz, pentru psihologia aplicată apare deosebit de semnificativ şi important faptul că şi în trăirea unui auditor de rînd — cum a consemnat Tolstoi — muzica înseamnă ceva măreţ şi înspăimîntător. Ea îndeamnă la acţiune, şi dacă un marş militar are ca urmare faptul că soldaţii defilează brav în sunetele lui, cît de excepţionale şi grandioase trebuie să fie faptele prin care să se realizeze muzica unui Beethoven ! Repet din nou : luată în sine şi nemijlocit, ea pare izolată de comportarea noastră diurnă, nu ne îndeamnă la nimic în mod nemijlocit, ci doar creează necesitatea, puternică şi nedefinită, a unor acţiuni ; deschide şi curăţă calea pentru forţele noastre cele mai

profunde ; acţionează ca un cutremur, descoperind pentru viaţă noi straturi, şi, desigur, Hennequin şi alţii nu au dreptate atunci cînd afirmă că, luată în ansamblu, arta ne întoarce mai curînd la atavism decît ne duce înainte. Deşi muzica nu dictează în mod direct faptele care trebuie să-i urmeze, totuşi de acţiunea ei principală, de orientarea pe care o imprimă catharsis-ului psihic, depind şi forţele pe care ea le va insufla vieţii, elementele pe care le va elibera şi cele pe care le va respinge în adînc. Arta înseamnă mai curînd organizarea conduitei noastre ulterioare, o miză pentru viitor, o cerinţă care poate nu se va realiza nicicînd, dar care ne sileşte să năzuim deasupra vieţii noastre, spre ceea ce se află dincolo de ea.

Drept care arta poate fi numită reacţie preponderent amînată, pentru că între acţiune şi realizare se interpune întotdeauna un interval de timp, mai mic sau mai mare. De aici nu rezultă, însă, că acţiunea artei ar fi cît de cît misterioasă, mistică sau ar necesita, spre a fi înţeleasă, cine ştie ce alte noţiuni şi legi decît acelea pe care le stabileşte psihologul atunci cînd întreprinde analiza unui comportament obişnuit. Toate înfăptuirile artei au loc în corpul nostru şi prin el ; remarcăm că cercetători ca Rutz şi Sievers, preocupaţi mai ales de procesele receptării, nu de influenţa exercitată de artă, sînt siliţi să se refere la dependenţa receptării artei faţă de o anumită organizare a musculaturii corpului. Rutz este primul care a formulat ideea că orice acţiune a artei este neapărat corelată cu un anumit tip de organizare a musculaturii. Sievers a preluat ideea şi a extins-o asupra contemplării operelor de artă plastică. Alţi cercetători au semnalat relaţia care există între dispoziţia organică esenţială a autorului şi cea care şi-a găsit expresia în operele sale. Este şi motivul pentru care arta a fost considerată din cele mai vechi timpuri ca parte şi ca mijloc al educaţiei, adică al unei anumite schimbări îndelungate în comportamentul şi în organismul nostru. Toate elementele abordate în acest capitol, întreaga valoare aplicativă a artei se reduce în ultimă instanţă tocmai la acţiunea ei educativă, şi toţi autorii care descoperă o înrudire între pedagogie şi artă găsesc în analiza psihologică o neaşteptată confirmare a ideilor lor. În acest fel, trecem direct la cea din urmă problemă care

ne preocupă — problema acţiunii existenţiale practice a artei, problema valorii ei educative.

Valoarea educativă a artei şi practica legată de ea prezintă o diviziune firească în două sfere : avem, pe de o parte, critica operei de artă, ca forţă socială esenţială care croieşte drum artei, o apreciază şi are cumva menirea specială de a servi ca mecanism de transmisie între artă şi societate. Se poate afirma că, sub aspect psihologic, rolul criticii se reduce la organizarea consecinţelor artei. Ea imprimă acţiunii acesteia o anumită orientare educativă şi, neavînd puterea de a se amesteca în efectul ei fundamental, se interpune între acest efect al artei ca atare şi faptele în care acest efect trebuie să se realizeze.

Astfel, din punctul nostru de vedere, sarcina criticii este cu totul alta decît cea care i s-a atribuit de obicei. Ea nu are cîtuşi de puţin menirea de a interpreta opera de artă, nici nu include în sine momentul de pregătire a cititorului sau spectatorului în vederea receptării operei de artă. Se poate afirma cu certitudine că nimeni nu s-a apucat să citească altfel un scriitor după ce a luat cunoştinţă de părerea criticilor despre acesta. Sarcina criticii ţine numai pe jumătate de estetică, cealaltă jumătate ţine de psihologia socială şi de publicistică. Criticul vine la consumatorul obişnuit de artă, să zicem la eroul tolstoian din *Sonata Kreutzer,* în clipele tulburi cînd acesta, stăpînit de puterea cumplită şi de neînţeles a muzicii, nu ştie care va fi efectul ei, cum se va manifesta, ce angrenaj va pune în mişcare. Criticul doreşte să fie tocmai acea forţă organizatoare care apare şi intră în acţiune atunci cînd arta şi-a marcat victoria asupra sufletului omenesc şi cînd acest suflet caută, în vederea acţiunii sale, un impuls şi o direcţie. Această dublă natură a criticii generează în mod firesc şi caracterul dual al sarcinilor care îi stau în faţă, şi critica, prozaizînd în mod conştient arta, stabilindu-i rădăcinile sociale, indicînd legătura socială existenţială dintre faptul de artă şi faptele generale ale vieţii, cheamă forţele noastre conştiente să se opună într-un fel sau, dimpotrivă, să sprijine impulsurile date de artă. Această critică face în mod conştient un salt din domeniul artei în domeniul, transcendent pentru ea, al vieţii sociale, dar îl face numai pentru a orienta forţele stimulate

de artă spre făgaşul social necesar. Cine nu cunoaşte faptul elementar că o operă de artă acţionează în mod diferit asupra unor oameni diferiţi şi că poate duce la rezultate şi consecinţe cu totul diferite ! Ca şi cuţitul sau ca orice altă unealtă, ea nu este în sine nici bună şi nici rea, sau, mai exact, cuprinde vaste posibilităţi pentru rău ca şi pentru bine, totul fiind în funcţie de utilizarea şi destinaţia pe care le dăm acestei unelte. După cum arată un exemplu banal şi uzat, cuţitul mînuit de un chirurg şi cuţitul aflat în mîna unui copil nasc aprecieri cu totul diferite. Pînă acum a fost vorba însă numai de jumătate din sarcinile criticii. Cealaltă jumătate urmăreşte să menţină acţiunea artei ca artă, să-l împiedice pe cititor să irosească forţele stimulate de artă şi să substituie viguroaselor sale impulsuri porunci moral-raţionale fade cu iz protestant. Lumea nu înţelege adesea de ce nu e suficient să laşi să se realizeze acţiunea artei, să te simţi cuprins de emoţia artei, ci trebuie s-o şi explici, şi cum s-o faci în aşa fel încît explicaţia să nu ucidă emoţia. Putem arăta însă uşor că explicaţia aceasta e necesară, întrucît comportarea noastră se organizează după principiul unităţii, iar unitatea se realizează mai ales prin conştiinţa noastră, unde într-un fel trebuie să fie reprezentată orice emoţie care caută o ieşire. Altfel riscăm să dăm naştere unui conflict, şi opera de artă, în loc de catharsis, va pricinui o rană, omul se va vedea în situaţia despre care vorbeşte Tolstoi : cuprins de o tulburare vagă şi de neînţeles, se simte deprimat, neputincios, dezorientat. Ceea ce nu înseamnă că explicaţia ucide freamătul din poezie, la care s-a referit Longin. Pur şi simplu ele se află în alte planuri. Acest al doilea moment, momentul menţinerii impresiei artistice, a fost întotdeauna apreciat de către teoreticieni ca un moment de importanţă hotărîtoare pentru critică, iar critica noastră a păcătuit întotdeauna prin ignorarea lui. Ea aborda arta ca pe un discurs parlamentar, ca pe un fapt extraestetic, considera că are misiunea să nimicească efectul artei pentru a-i dezvălui semnificaţia. Plehanov era perfect conştient că găsirea echivalentului social al unei opere de artă nu constituie decît prima jumătate a sarcinilor criticii : „Ceea ce înseamnă, spunea el, comentîndu-l pe Bielinski, că aprecierea ideii operei de artă trebuie să fie urmată de analiza *calităţilor* sale *artistice*.

Filozofia n-a dus o acţiune de înlăturare a esteticii, dimpotrivă, i-a croit drum, a încercat să-i ofere o temelie solidă. Acelaşi lucru trebuie spus şi despre critica materialistă. Urmărind să găsească echivalentul social al fenomenului literar dat, această critică îşi trădează propria natură dacă nu înţelege că lucrurile nu se pot reduce la aflarea acestui echivalent şi că sociologia nu trebuie să zăvorască porţile în faţa esteticii, ci, dimpotrivă, este datoare să i le deschidă cît mai larg. Al doilea act al unei critici materialiste fidele propriilor sale principii trebuie să fie — aşa cum a fost şi la criticii idealişti — aprecierea calităţilor estetice ale operei analizate... Determinarea echivalentului sociologic al unei opere literare date ar rămîne incompletă şi, deci, inexactă, în cazul cînd criticul ar fi evitat aprecierea calităţilor ei artistice. Cu alte cuvinte, primul act al unei *critici materialiste nu înlătură necesitatea celui de al doilea act, ci, dimpotrivă, îl presupune ca pe o completare ce îi este indispensabilă*" (99, pp. 128—129).

Într-o situaţie similară se află şi problema artei în cadrul instrucţiunii, care se divide, de asemenea, în două acte ce nu pot exista unul fără celălalt. Pînă în ultimul timp în şcoala noastră, ca şi în critică, a dominat concepţia publicistică asupra artei. Elevii învăţau pe dinafară formule sociologice false, inexacte, privind cutare operă de artă. „În momentul de faţă, spune Gherşenzon, băieţii sînt mînaţi spre Puşkin cu bîta, ca vitele la adăpat, iar ceea ce li se dă de băut nu este apa vie, ci o disociere chimică de H_2O" (47, p. 46). Ar fi totuşi greşit să ajungem la concluzia formulată de autor : întregul sistem de predare a artei în şcoală este de la început pînă la sfîrşit fals ; în chip de istorie a gîndirii sociale oglindită în literatură elevii noştri erau puşi să-şi însuşească pseudoliteratura şi pseudosociologia. Înseamnă oare aceasta că predarea artei este posibilă în afară de orice fundament sociologic şi că se poate trece de la concept la concept şi de la *Iliada* la Maiakovski, urmînd doar capriciile propriului gust ? La această concluzie ajunge, de pildă, Aihenvald, atunci cînd afirmă că predarea literaturii în şcoală nu este posibilă, şi nici necesară, de altfel. „...Este oare posibilă predarea literaturii, şi în general necesară ? întreabă el. De fapt, ca şi alte arte, ea nu este

obligatorie ; ea reprezintă jocul şi înflorirea spiritului... E admisibil oare să se înveţe ca o lecţie că Tatiana s-a îndrăgostit de Oneghin, sau că Lermontov era trist, şi plictisit, şi că nu poţi iubi pe vecie ?..." (5, p. 103).

Autorul susţine ideea că predarea literaturii în şcoală este imposibilă, că literatura trebuie scoasă în afara parantezelor, în afara cadrului învăţămîntului şcolar, deoarece ea solicită prezenţa unui act creativ de altă natură decît toate celelalte obiecte de învăţămînt. Autorul porneşte însă de la principii estetice destul de sărăcăcioase şi toate concluziile sale îşi descoperă uşor latura slabă îndată ce ne adresăm tezei sale esenţiale : „A citi înseamnă a te desfăta, dar oare desfătarea poate fi impusă ?". Dacă, într-adevăr, a citi înseamnă a te desfăta, atunci, desigur, literatura nu poate constitui un obiect de predare şi nu-şi are locul în şcoală, deşi se spune că şi arta de a te desfăta nu rămîne indiferentă la influenţa procesului de educare. Ar fi vai de şcoala noastră, dacă ea ar izgoni orice urmă de literatură din orele de literatură. „În momentul de faţă, lectura explicativă are ca obiectiv mai ales explicarea conţinutului celor citite. Dar în cazul unei asemenea interpretări a obiectivelor lecturii explicative, poezia ca atare lipseşte în orele de lectură : de pildă, se pierde cu totul deosebirea dintre fabula lui Krîlov şi expunerea prozaică a conţinutului acesteia" (18, pp. 160—161). De aici, de la negarea acestei situaţii, Gherşenzon ajunge la următoarea concluzie : „Poezia nu poate şi nu trebuie să constituie un obiect obligatoriu de studiu ; e timpul s-o restabilim în condiţia ei de oaspete paradisiac pe pămînt, iubit liber, aşa cum a fost în vechime — atunci ea va deveni din nou, ca în vremurile de demult, mentora autentică a masei poporului" (47, p. 47). Rîndurile de mai sus dezvăluie limpede principiile aflate la temelia acestei concepţii — poezia este un oaspete paradisiac pe pămînt, rolul ei trebuie redus la cel pe care l-a avut în vechime. Faptul că epoca veche a dispărut definitiv şi că în vremea noastră nu există absolut nici un lucru care să-şi fi păstrat rolul său de odinioară, faptul acesta Gherşenzon nu-l observă tocmai pentru că apreciază că arta se deosebeşte în mod principial de toate celelalte activităţi ale omului. Pentru el, arta reprezintă un act spiritual de factură mistică, ce nu poate fi reconstituit vreo-

dată prin studierea forţelor reale ale psihicului. După opinia sa, poezia este principial inaccesibilă unui studiu ştiinţific. „Una din cele mai grave greşeli ale culturii contemporane, spune el, este răspîndirea metodei ştiinţifice, mai exact, natural-ştiinţifice, asupra studiului poeziei“ (47, p. 41). Factorul care, în aprecierea cercetătorului contemporan, apare ca unica posibilitate pentru o deslușire autentică a fenomenului artei este considerat de Gherşenzon ca cea mai mare greşeală a culturii contemporane.

Cercetările viitoare vor arăta, probabil, că actul de artă nu este un act mistic şi ceresc al sufletului nostru, ci unul la fel de real ca şi toate celelalte mişcări ale fiinţei noastre, depăşindu-le însă pe toate în complexitate. Investigaţia noastră a descoperit, cum am arătat mai sus, că actul de artă este un act creativ şi că nu poate fi reconstituit pe calea unor operaţii pur conştiente ; totuşi, dacă elementul cel mai important în artă se reduce la inconştient şi la creativ, înseamnă oare aceasta că orice momente şi forţe conştiente sînt total eliminate din ea ? Actul creativ al artei nu poate fi predat ca un obiect de studiu ; ceea ce nu înseamnă însă că educatorul nu poate contribui la formarea şi apariţia lui. Prin conştiinţă pătrundem în inconştient [73] ; putem organiza într-un anumit fel procesele conştiente, astfel încît să provocăm prin ele procesele inconştiente — şi cine nu ştie că orice act de artă include neapărat, ca o condiţie obligatorie, actele, premergătoare lui, de cunoaştere raţională, de înţelegere, recunoaştere, asociere etc. ? Ar fi cu totul greşit să credem că procesele inconştiente ulterioare nu depind de orientarea pe care o vom da proceselor conştiente ; organizînd într-un anumit fel conştiinţa care vine în întîmpinarea artei, asigurăm cu anticipaţie succesul sau eşecul respectivei opere de artă ; de aceea are dreptate S. Molojavîi cînd afirmă că actul artistic este „procesul realizat al reacţiei noastre la fenomen, chiar dacă n-a dus la acţiune. Acest proces... îmbogăţeşte individul, îi oferă noi posibilităţi, predispune în vederea reacţiei finite la fenomen, adică în vederea unui comportament, are prin natura sa o valoare educativă... Potebnea nu are dreptate cînd tratează imaginea artistică drept un concentrat de gîndire — şi gîndirea, şi imaginea înseamnă un concentrat de orientare a conştiinţei în raport cu fenomenul sau o dispoziţie a psihi-

cului, rezultată în urma unei serii de dispoziţii cu valoare pregătitoare pentru dispoziţia dată... Ceea ce nu ne dă dreptul să amestecăm, să contopim cele două căi biologice, cele două procese psihologice, pe baza incertă, de exemplu, că şi gîndirea, şi imaginea artistică înseamnă un act de creaţie ; dimpotrivă, trebuie să evidenţiem specificul lor, pentru a lua de la fiecare din plin. În concreteţea imaginii artistice, condiţionate de specificul drumului existenţial-psihologic care duce spre ea, stă marea ei forţă, care aprinde simţirea, stimulează voinţa, sporeşte energia, predispune şi pregăteşte în vederea acţiunii" (85, pp. 78, 80, 81).

Aceste consideraţii necesită un singur corectiv esenţial atunci cînd trecem din domeniul psihologiei generale în cel al psihologiei infantile. În încercarea de a defini rolul vieţii şi influenţa artei la copii, trebuie să avem în vedere particularităţile specifice pe care le întîlneşte aici cercetătorul. Domeniul acesta constituie, desigur, obiectul unei investigaţii speciale, deoarece arta infantilă ca şi reacţia copilului la ea se deosebesc fundamental de arta adultului. Totuşi, în cîteva cuvinte succinte, se poate trasa direcţia fundamentală a problemei, aşa cum o găsim în planul psihologiei infantile. În arta infantilă ne surprind două lucruri: în primul rînd, prezenţa timpurie a unei dispoziţii speciale, pe care o reclamă arta şi care indică, fără doar şi poate, înrudirea psihologică între artă şi joc la copii. „În primul rînd, spune Bühler, este important faptul că, de la început, copilul se situează pe o poziţie adecvată, străină de realitate, aşa cum o reclamă basmul, încît poate să se adîncească total în faptele de vitejie ale eroilor şi să urmărească schimbarea imaginilor din basm. Am impresia că el îşi pierde această aptitudine în perioada realistă a evoluţiei sale, redobîndind-o în anii mai tîrzii..." (24, p. 369). Totuşi, arta la copii [74] nu îndeplineşte, se vede, tocmai funcţiile ce-i revin în comportarea adulţilor. Cea mai bună dovadă în acest sens ne-o oferă desenul copiilor, care în nici o măsură nu ţine încă de domeniul creaţiei artistice. Copilul este cu totul străin de înţelegerea, atît de importantă, a faptului că linia, doar prin proprietatea sa constructivă, poate deveni expresie directă a dispoziţiei şi tulburării sufletului ; capacitatea de a reda prin poză şi gesturi mişcările expresive ale oamenilor şi animalelor se dezvoltă la copil foarte încet

ca urmare a unor cauze diverse, în fruntea cărora stă un fapt esenţial : copilul desenează scheme, nu fenomene. Şi dacă Sully şi cîţiva alţi autori au afirmat contrariul, ei au dat, desigur, o falsă interpretare unor fapte, scăpînd din vedere un aspect elementar : că desenul infantil încă nu reprezintă pentru copil arta. Arta lui este specifică şi deosebită de arta adultului, există totuşi o trăsătură foarte interesantă, de esenţială importanţă pentru artă, similară la copii şi la adulţi, pe care trebuie s-o semnalăm în încheiere. Cercetătorii au observat abia recent rolul deosebit ce revine în arta infantilă acelor „inepţii cu haz", „absurdităţi amuzante", care se realizează în poezioarele copiilor prin permutarea unor fenomene existenţiale dintre cele mai banale. „Într-un cîntec de copii, absurdul dorit se obţine cel mai frecvent atribuindu-i-se obiectului B funcţiile proprii obiectului A, în timp ce funcţiile obiectului B i se atribuie obiectului A...

M-a întrebat sihastrul : cîte fragi cresc în adîncul mării ?

I-am răspuns : tot atîtea cîte scrumbii roşii cresc în pădure.

Pentru a percepe aceste versuri ce ţin de joc, copilul trebuie să cunoască exact cum stau lucrurile : scrumbiile trăiesc numai în mare, fragile cresc numai în pădure. Nemaiauzitul îi este necesar doar atunci cînd îşi înfige rădăcinile în auzit." Noi credem că este profund adevărată ipoteza că acest aspect particular al artei infantile se situează foarte aproape de joc, explicîndu-ne perfect rolul şi semnificaţia artei în viaţa copiilor. „În genere, sîntem încă departe de situaţia cînd toată lumea va fi înţeles puternica legătură dintre poezioarele copiilor şi jocurilor lor. Analizînd, de exemplu, cartea pentru copiii mici, criticii uită adesea să-şi bazeze aprecierea pe criteriul jocului, deşi majoritatea cîntecelor pentru copii, care s-au păstrat în popor, s-au născut din jocuri şi, mai mult, chiar ele sînt un joc : jocul de cuvinte, jocul de ritmuri, de sunete... În toate aceste talmeş-balmeşuri există, de fapt, o ordine desăvîrşită. Lipsa aceasta de raţiune are un sistem. Antrenîndu-l pe copil în *topsyturvy world,* adică într-o lume de-a îndoaselea, departe de a aduce vreun prejudiciu activităţii sale intelectuale, dimpotrivă — o favorizăm, deoarece copilul el însuşi are tendinţa de a-şi crea o lume de-a îndoaselea, pentru a se fixa şi mai mult asupra legilor care guvernează lumea reală. Inepţiile acestea ar fi fost purtătoare de pericol pentru copil dacă i-ar fi ascuns interrela-

ţiile autentice, reale, dintre idei şi lucruri. Dar departe de a le ascunde, aceste inepţii le evidenţiază, le subliniază, le pun în lumină. Ele nu slăbesc, ci intensifică *senzaţia realităţii la copil*“ (27, p. 188).

Într-adevăr, vedem şi aici că arta se dedublează şi că, spre a o recepta, este necesar să contemplăm simultan atît starea autentică a lucrurilor, cît şi abaterea de la această stare, şi că tocmai din această receptare contradictorie ia naştere efectul ...artei, şi dacă inepţia este pentru copil un mijloc de a-şi apropria realitatea, începem să înţelegem efectiv de ce artiştii noştri de extrema stîngă promovează formula : *arta ca metodă de construire a vieţii*. Ei afirmă că arta este o construire a vieţii pentru că „realitatea se făureşte din dezvăluirea şi din răsturnarea contradicţiilor“ (26, p. 35). Şi atunci cînd critică arta ca factor de cunoaştere a vieţii, promovînd în schimb ideea simţirii dialectice a vieţii prin intermediul materiei — ei sînt la unison cu acele legi ale artei pe care le descoperă psihologia. „Arta este o abordare dialectică specifică, mai ales emoţională... a construirii vieţii“ (26, p. 36).

De aici rezultă limpede rolul care îi va reveni artei în viitor. Este greu să ghicim ce forme va îmbrăca această viaţă necunoscută a viitorului, şi mai greu este să ne pronunţăm asupra locului ce îi va reveni artei în cadrul vieţii în viitor. Un lucru este clar : generată de realitate şi orientată tot spre realitate, arta va fi determinată în modul cel mai apropiat cu putinţă de structura esenţială pe care o va avea viaţa.

„Nu credem că în viitor situaţia şi rolul artei, spune Frice, vor înregistra schimbări substanţiale în raport cu prezentul şi societatea socialistă nu va constitui în această privinţă antipodul societăţii capitaliste, ci o continuare organică a acesteia“ (46, p. 211).

Dacă privim arta ca o înfrumuseţare a vieţii, acest punct de vedere este, desigur, perfect admisibil, el contravine însă în mod fundamental legilor artei pe care le descoperă investigaţia psihologică. Aceasta arată că arta este o concentrare fundamentală a tuturor proceselor biologice şi sociale ale individului în societate, un mijloc de a stabili echilibrul dintre om şi lume în momentele cele mai critice şi esenţiale ale vieţii. Ceea ce respinge fundamental concepţia artei ca înfrumuseţare şi ne sileşte

să punem sub semnul întrebării prognoza enunţată. În măsura în care planul viitorului cuprinde neîndoios şi „retopirea omului", nu numai transformarea întregii omeniri pe baze noi, nu numai aproprierea proceselor sociale şi economice, rolul artei va suferi şi el, incontestabil, anumite schimbări.

Nu ne putem imagina ce rol îi va reveni artei în această retopire a omului, ce forţe existente deja, dar inactive ale organismului nostru vor fi chemate de ea să participe la formarea omului nou. Un singur lucru este incontestabil : în acest proces arta va avea de spus un cuvînt greu şi hotărîtor. Fără o artă nouă nu va exista un om nou.[75] Iar posibilităţile viitorului sînt la fel de imprevizibile şi nemăsurate dinainte pentru artă ca şi pentru viaţă ; aşa cum a spus Spinoza : „Nimeni nu a determinat încă ce e în stare corpul".

ANEXĂ

I. Bunin

RESPIRAŢIE UŞOARĂ

LA CIMITIR, deasupra unei ridicături proaspete de pămînt lutos, se înalţă o cruce nouă de stejar, grea, trainică, netedă, o cruce la care e plăcut să te uiţi.

E aprilie, totuşi zilele sînt umede ; monumentele din cimitirul acesta larg, un adevărat cimitir de provincie, se zăresc încă de departe, printre copacii dezgoliţi, şi vîntul rece sună, sună într-una prin coroana din flori de porţelan, aşezată lîngă cruce.

Chiar în lemnul crucii apare montat un medalion de bronz, destul de mare, iar în medalion — fotografia unei liceene elegante şi încîntătoare, cu o privire uimitor de vie.

Este Olia Meşcerskaia.

Copil, nu se deosebea cu nimic în mulţimea gălăgioasă de uniforme cafenii, care zumzăia atît de zgomotos şi tinereşte pe coridoare şi în clase ; ce altceva s-ar mai fi putut spune despre ea, decît că era dintre fetele drăguţe, bogate şi fericite, că era un copil dotat, dar cam zburdalnic şi cu totul nepăsător la observaţiile pe care i le făcea diriginta ? Apoi a început să înflorească, să se dezvolte văzînd cu ochii. La paisprezece ani, avea un mijloc subţire, picioare fine şi pieptul i se contura frumos, ca şi toate formele, al căror farmec cuvîntul omenesc n-a fost nicicînd în stare să-l exprime ; la cincisprezece ani era vestită pentru frumuseţea ei. Cu cîtă grijă se pieptănau unele din amicele ei, cum se îngrijeau, cît de atente erau să aibă mişcări reţinute ! Iar ei nu-i păsa de nimic — nici de petele de cerneală de pe degete, nici de obrajii îmbujoraţi, nici de părul răvăşit, nici de genunchiul dezgolit cînd cădea din fugă. Graţia, eleganţa, mlădierea, strălucirea limpede, dar inteligentă a ochilor — toate aceste daruri, care în ultimii doi ani au făcut-o atît de neasemuită în tot liceul, i-au venit cumva pe neobservate, fără nici un fel de preocupări şi eforturi din par-

tea ei. Nimeni nu dansa atît de bine ca Olia Meşcerskaia, nimeni nu patina ca ea, nici o fată nu era atît de curtată la baluri, şi cine ştie de ce clasele mai mici nu iubeau pe nimeni cum o iubeau pe ea. Pe neobservate a devenit domnişoară şi tot pe neobservate a prins rădăcini faima ei în liceu, şi s-a dus vorba despre ea că e uşuratică şi că nu poate trăi fără admiratori, că elevul Şenşin e nebun după ea, că şi ea îl iubeşte, dar că se poartă atît de nestatornic încît băiatul a încercat să se sinucidă...

În ultima iarnă, Olia Meşcerskaia pur şi simplu înnebunise de veselie, cum se spunea în liceu. A fost o iarnă însorită, geroasă, cu zăpadă multă, soarele apunea încet după brazii înalţi din grădina înzăpezită a liceului, dar mereu frumos, strălucitor, făgăduind şi pentru mîine ger şi senin, plimbări pe strada Sobornaia, patinaj în grădina publică, o seară trandafirie, muzică şi această mulţime care aluneca în toate direcţiile şi în mijlocul căreia Olia Meşcerskaia părea cea mai elegantă, cea mai lipsită de griji, cea mai fericită. Şi iată că într-o zi, în recreaţia mare, cînd alerga ca o vijelie prin sala mare a liceului, urmărită în goană de eleve dintr-a-ntîia, care chiţăiau încîntate la culme, a fost chemată la directoare. S-a oprit brusc din goană, a respirat doar o dată, profund, şi-a potrivit părul cu un gest rapid şi intrat în obişnuinţă, a tras colţurile şorţului spre umeri şi, cu privirea strălucitoare, a urcat în fugă sus. Directoarea, o femeie scundă, tînără la faţă, dar cu părul alb, stătea calmă cu un lucru de mînă, în faţa biroului ; deasupra — portretul ţarului.

— Bună ziua, *M-lle* Meşcerskaia, a spus ea în franceză, fără să-şi ridice ochii de la lucru. Din păcate nu este prima oară că mă văd silită să te poftesc aici pentru a sta de vorbă despre purtarea dumitale.

— Vă ascult, *Madame,* a răspuns Meşcerskaia, apropiindu-se de birou, privind-o pe directoare limpede şi vioi, dar fără nici o expresie pe faţă, şi a făcut o reverenţă cu o uşurinţă şi graţie cum numai ea ştia.

— N-ai să mă asculţi cu luare-aminte, din păcate m-am convins de acest lucru, i s-a adresat directoarea, apoi a tras de fir, învîrtind ghemul pe podeaua lustruită, sub privirile curioase ale Oliei Meşcerskaia, după care a ridicat ochii spre

fată : N-o să repet ce-am mai spus, nici n-o să discut prea mult, a continuat ea.

Meşcerskaia îndrăgea acest cabinet spaţios şi strălucitor de curat, unde în zilele geroase se simţea mirozna căldurii de la soba lucie de teracotă şi prospeţimea lăcrămioarelor de pe masa de scris. A aruncat o privire spre tînărul ţar, pictat în picioare în mijlocul unei săli splendide, spre cărarea dreaptă din părul alburiu, ondulat cu îngrijire, al directoarei, şi a rămas tăcută în aşteptare.

— Nu mai eşti o fetiţă, a rostit semnificativ directoarea, începînd în sinea ei să se enerveze.

— Da, *Madame*, a răspuns simplu, aproape cu veselie, Meşcerskaia.

— Dar nu eşti nici femeie, a continuat pe un ton şi mai semnificativ directoarea, în timp ce chipul ei mat a prins o uşoară roşeaţă. În primul rînd, ce-i cu pieptănătura asta ? Este o pieptănătură de femeie !

— Nu sînt de vină, *Madame*, că am un păr frumos, i-a răspuns Meşcerskaia, atingîndu-şi uşor, cu amîndouă mîinile, capul frumos aranjat.

— Aşa, nu eşti de vină ! a spus directoarea. Nu eşti de vină pentru pieptănătura asta, nu eşti de vină pentru pieptenii ăştia scumpi, nu eşti de vină că-ţi ruinezi părinţii cu pantofiorii ăştia care costă douăzeci de ruble ! Dar îţi repet, uiţi cu totul că deocamdată eşti doar elevă...

Şi aici Meşcerskaia, fără a-şi pierde calmul şi purtarea firească, a întrerupt-o deodată cu politeţe :

— Scuzaţi-mă, *Madame*, vă înşelaţi : sînt femeie. Şi ştiţi cine este de vină ? Prietenul şi vecinul tatii, fratele dumneavoastră, Alexei Mihailovici Maliutin. S-a întîmplat vara trecută, la ţară...

Iar la o lună după această discuţie, un ofiţer de cazaci, urît şi cu o înfăţişare plebeiană, care nu avea nimic comun cu mediul din care făcea parte Olia Meşcerskaia, a împuşcat-o pe peronul gării, în mijlocul puhoiului de lume ce tocmai sosise cu trenul. Şi nemaipomenita mărturisire care o uluise pe directoare s-a confirmat : ofiţerul a declarat în faţa judecătorului de instrucţie că Meşcerskaia a căutat să-l cucerească, a avut relaţii intime cu el, a jurat să-i fie soţie, iar în ziua

crimei, cînd a venit la gară să-l petreacă la Novocerkassk, i-a spus deodată că nici nu i-a trecut prin gînd să-l iubească şi că toate discuţiile despre căsătorie n-au fost decît o bătaie de joc la adresa lui, apoi i-a dat să citească pagina din jurnalul ei unde era vorba de Maliutin.

— Am parcurs rapid acele rînduri, am ieşit pe peron unde se plimba, aşteptînd să termin de citit, şi am tras în ea, a spus ofiţerul. Jurnalul a rămas în buzunarul mantalei mele : citiţi ce e notat acolo la 10 iulie, anul trecut.

Şi judecătorul de instrucţie a citit următoarele :

„Acum e noapte, a trecut de ora unu... Am adormit adînc, dar m-am trezit imediat... Astăzi am devenit femeie ! Tata, mama şi cu Tolia au plecat cu toţii în oraş, eu am rămas singură. Eram atît de fericită că sînt singură, nici n-am cuvinte s-o spun ! Dimineaţa m-am plimbat de una singură prin grădină, pe cîmp, am fost în pădure, aveam impresia că sînt singură în întreaga lume, şi mă gîndeam atît de frumos, cum nu mi se mai întîmplase niciodată în viaţă. Şi la prînz am mîncat singură, apoi am cîntat o oră întreagă, şi în sunetul muzicii aveam senzaţia că voi trăi fără sfîrşit şi că voi fi fericită cum n-a mai fost nimeni ! Apoi am adormit la tata în cabinet, iar la ora patru m-a trezit Katia şi mi-a spus că a venit Alexei Mihailovici. Sosirea lui m-a bucurat foarte mult, mi-a făcut plăcere să-l primesc şi să fac onorurile casei. Venise cu trăsura lui trasă de cei doi cai de Viatka, foarte frumoşi ; trăsura l-a aşteptat tot timpul la scară, dar el n-a plecat, pentru că ploua şi ar fi vrut ca pînă seara să se zvînte. Îi părea foarte rău că nu l-a găsit pe tata, era foarte animat şi făcea cu mine pe cavalerul, tot glumea că este de mult îndrăgostit de mine.

Înainte de ceai ne-am plimbat prin grădină, se făcuse din nou vreme frumoasă, soarele strălucea peste grădina udă, deşi era foarte frig, şi el mă ducea de braţ, şi-mi spunea că este Faust cu Margareta. Are cincizeci şi şase de ani, dar este încă foarte frumos şi întotdeauna foarte bine îmbrăcat — un lucru nu prea mi-a plăcut, că a venit cu pelerina — miroase a colonie englezească, şi ochii îi sînt tineri de tot, negri, iar barba, argintie-argintie, este despărţită elegant în două şuviţe lungi. Ceaiul l-am luat pe veranda cu pereţii de sticlă, am simţit parcă o uşoară indispoziţie şi m-am întins pe canapea ; iar el fuma, apoi

s-a aşezat lîngă mine, a început din nou să-mi spună nu ştiu ce drăgălăşenii, apoi să-mi examineze şi să-mi sărute mîna. Mi-am acoperit obrazul cu un batic de mătase, şi el m-a sărutat de cîteva ori pe gură prin batic... Nu-mi dau seama cum de s-a putut întîmpla, mi-am pierdut minţile, nu mi-aş fi închipuit că sînt aşa ! Acum nu-mi rămîne decît o ieşire... Simt pentru el o asemenea repulsie, că n-o mai pot îndura !...“

În zilele de aprilie oraşul a devenit curat, uscat, pietrele s-au făcut albe, şi este uşor şi plăcut să calci pe ele. În fiecare duminică, după slujbă, o femeie măruntă, în doliu, cu mănuşi negre din piele de capră, cu umbrelă din lemn de abanos, străbate strada Sobornaia, care duce afară din oraş. Trece de cazarma pompierilor, traversează pe şosea piaţa murdară, unde sînt multe fierării negre de fum şi unde suflă mai rece vîntul de cîmpie ; mai încolo, între mănăstirea de călugări şi închisoare, se vede albul norilor de pe bolta cerului şi cenuşiul cîmpului de primăvară, iar apoi, după ce te strecori printre bălţile de sub zidul mănăstirii şi o iei la stînga, îţi apare în faţă ca un fel de grădină joasă, împrejmuită de un gard alb, cu o înscripţie deasupra porţii : Adormirea Maicii Domnului. Femeia cea scundă îşi face cruci mărunte şi o ia ca de obicei pe aleea principală. Cînd ajunge la banca de lîngă crucea de stejar, se aşază şi stă o oră, două, în vîntul şi în frigul primăverii, pînă cînd îi îngheaţă de tot picioarele încălţate cu botine uşoare şi mîna în mănuşa strîmtă. Ascultînd păsările primăverii, al căror cîntec sună melodios şi pe frig, ascultînd zvonul vîntului în coroana de porţelan, ea se gîndeşte uneori că ar fi dat jumătate din viaţă, numai să nu aibă sub ochi această coroană moartă. Gîndul că Olia Meşcerskaia a fost îngropată în acest lut îi dă o stare de uluire vecină cu prostraţia : cum să îmbini liceana de şaisprezece ani, care doar cu două-trei luni în urmă era atît de plină de viaţă, de farmec şi veselie, cu această movilă de lut şi cu această cruce de stejar ? Să fie posibil ca sub ea să zacă fata, ai cărei ochi strălucesc atît de nemuritor din acest medalion de bronz, şi cum să pui alături de această privire curată lucrurile cumplite legate acum de numele Oliei Meşcerskaia ? Dar în adîncul sufletului, femeia cea scundă este fericită, ca toţi oamenii îndrăgostiţi sau în orice caz devotaţi pasiunii unui vis.

Această fiinţă este diriginta Oliei Meşcerskaia, o fată în vîrstă de peste treizeci de ani, care trăieşte de multă vreme prin cîte o închipuire ce-i ţine loc de viaţă reală. La început o astfel de închipuire a fost fratele ei, un praporgic sărac şi cu nimic remarcabil : şi-a legat tot sufletul de el, de viitorul lui, pe care nu se ştie de ce şi-l imagina strălucit, şi a trăit într-o stranie aşteptare, sperînd că prin el se va schimba ca în basme şi soarta ei. Apoi, după ce a fost ucis la Mukden, ea a încercat să se convingă pe sine cum că, spre marea ei fericire, este altfel decît celelalte, că mintea şi interesele superioare îi înlocuiesc frumuseţea şi feminitatea, că este o muncitoare pe tărîmul ideilor. Moartea Oliei Meşcerskaia a subjugat-o cu o nouă iluzie. Olia Meşcerskaia constituie acum obiectul permanent al gîndurilor sale, al admiraţiei, al bucuriei. Se duce la mormîntul ei în toate sărbătorile — obiceiul de a se duce la cimitir şi de a purta doliu îl are de cînd i-a murit fratele — ore în şir nu-şi ia privirea de la crucea de stejar, îşi aduce aminte de chipul palid al Oliei Meşcerskaia în sicriu, printre flori — ca şi de discuţia pe care a auzit-o odată : în recreaţia mare, plimbîndu-se în grădina liceului, Olia Meşcerskaia îi spunea repede Subbotinei, cea mai bună prietenă a ei :

— Am citit într-o carte a lui tata — el are multe cărţi vechi şi caraghioase — cum trebuie să fie frumuseţea femeii... Ştii, acolo se spun atîtea că nu-i chip să reţii totul : ei, bineînţeles, nişte ochi negri, clocotind de smoală — zău, chiar aşa scrie : clocotind de smoală ! — gene negre ca noaptea, bujori gingaşi în obraji, mijloc subţire, mînă mai lungă decît de obicei — înţelegi, mai lungă decît de obicei ! — dar mai ales ştii ce ? — respiraţie uşoară ! Iar eu am respiraţie uşoară — ascultă cum oftez — nu-i aşa că o am ?

Acum această respiraţie uşoară s-a risipit din nou în lume, în acest cer plin de nori, în acest vînt rece de primăvară...

COMENTARII

BIBLIOGRAFIE

INDICI

În cele patru decenii care au trecut de la data cînd a fost scrisă această carte, cercetările psihologiei sovietice au înregistrat numeroase rezultate noi — atît împreună cu L. S. Vîgotski, cît şi după el. Astăzi, unele dintre tezele formulate aici impun alte interpretări, de pe poziţiile ideilor psihologice contemporane cu privire la activitatea umană şi conştiinţa omului... Nu există lucrare de ştiinţă, căreia să i se poată pretinde adevărul ultim, soluţii definitive, valabile pentru toate timpurile. Nu-i putem pretinde aşa ceva nici lui Vîgotski. Este important un alt aspect : că lucrările lui îşi păstrează şi astăzi actualitatea, că sînt reeditate şi se bucură de atenţia cititorilor. Despre cîţi dintre cercetătorii la care s-a referit Vîgotski în anii '20 se poate spune acelaşi lucru ? Doar despre unii, puţini la număr. Ceea ce subliniază valoarea ideilor ştiinţifice ale autorului *Psihologiei artei.*

A. N. LEONTIEV

(Din prefaţa la ediţia sovietică a *Psihologiei artei,* Moscova, 1968)

Comentarii *

PSIHOLOGIA ARTEI

EMINENTUL psiholog sovietic Lev Semeonovici Vîgotski (1896—1934) s-a consacrat în primii zece ani ai activităţii sale ştiinţifice (1915 — anul cînd a fost scrisă prima variantă a amplului studiu despre Hamlet, 1925 — anul care a marcat terminarea lucrării de faţă) problemelor de critică literară şi de artă, de ştiinţă literară, de estetică şi de psihologia artei. În prima etapă a acestor preocupări — asupra căreia ne putem forma o părere pe baza variantei a doua, definitivă (1916), a monografiei sale despre *Hamlet* **, Vîgotski a urmărit să elaboreze o metodă de elucidare critică a sensului operei de artă, bazată exclusiv pe materialul oferit de text. Perioada aceasta a fost precedată de o susţinută activitate pregătitoare, axată pe cercetarea textelor şi a literaturii de critică şi filozofie (este semnificativ că şi în această lucrare, scrisă la vîrsta de nouăsprezece-douăzeci de ani, Vîgotski formulează în note, cum spune chiar el, unele „din nenumăratele observaţii notate în procesul unor neîntrerupte lecturi despre *Hamlet* şi meditaţii pe marginea lui în decurs de cîţiva ani"). Cercetările consacrate lui *Hamlet* au fost continuate prin numeroase studii literar-critice, publicate în diferite periodice (1915—1922), care au dus treptat la conturarea concepţiei iniţiale a lucrării de faţă (vezi în această privinţă prefaţa autorului). În acest timp, pasiunea timpurie a lui Vîgotski pentru metodele „criticii cititorilor", care recreează atmosfera generală a textului, a cedat în faţa analizei de detaliu, bazată pe realizările şcolii formale (deşi cu multe din principiile teoretice ale acesteia Vîgotski polemizează — vezi cap. III din volumul de faţă). Preocuparea pentru natura simbolică a imaginii artistice, manifestată de Vîgotski în încercările sale literar-critice timpurii, a dus treptat la elaborarea unei teorii care a cuprins atît ideile de sociologie generală, expuse în capitolul I, cît şi metodele psihologiei contemporane (vezi mai ales analiza teoriei proceselor inconştiente, inclusă în prezentul volum) şi ale fiziologiei (vezi teoria „pîlniei", folosită în capitolele finale ale cărţii spre a explica funcţia

---

* Întocmite de Viaces. Vs. Ivanov, îngrijitorul ediţiei sovietice a lucrării. (N. t.)
** Vezi nota 1, p. 349. (N. t.)

artei). Cu timpul (începînd din 1924), sfera interesului manifestat de Vîgotski pentru psihologie se lărgeşte, cuprinzînd toate aspectele esenţiale ale domeniului. Ca o continuare directă a concepţiei estetice expuse în această carte poate fi socotită cercetarea rolului semnelor în reglarea conduitei omului, problemă căreia Vîgotski îi consacră o serie de lucrări de psihologie teoretică şi experimentală, care l-au impus la mijlocul anilor '30 ca pe o somitate în psihologia sovietică. În cartea sa *Istoricul evoluţiei funcţiilor psihice superioare* (părţi ale acestei lucrări, scrise în 1930—1931, au văzut lumina tiparului abia în 1960), Vîgotski abordează analiza problemei prin cercetarea unor vestigii ale formelor antice de comportare, care s-au menţinut la omul contemporan, fiind însă incluse într-un sistem de alte forme (superioare) de comportare. Analiza aceasta (Vîgotski o confruntă cu cercetarea psihopatologiei vieţii de toate zilele la Freud), este axată pe o metodă care în lingvistica modernă se numeşte metoda reconstrucţiei interne. Din sistem sînt degajate elementele care, în interiorul sistemului dat, reprezintă o anomalie, dar care pot fi explicate ca vestigii ale unui sistem mai vechi. De exemplu, în comportamentul omului contemporan care face o pasenţă iese la iveală o rămăşiţă pietrificată a epocii în care aruncarea zarurilor constituia unul din principalele procedee de a rezolva problemele cele mai dificile (în lumina modelelor cibernetice contemporane şi a ideilor din teoria jocurilor, metoda descrisă de Vîgotski, de maximă importanţă în viaţa socială şi religioasă a societăţilor antice, poate fi privită ca o modalitate de a introduce un element fortuit într-un sistem care funcţionează după nişte norme riguros determinate, ceea ce constituie cea mai bună strategie în cazul jocului cu informaţie incompletă). Ca alte reminiscenţe analogice, Vîgotski analizează unele procedee mnemotehnice (de exemplu nodul la batistă, procedeu care s-a menţinut şi la omul contemporan, şi socoteala pe degete, care ascende spre una din cele mai vechi realizări intelectuale ale omului). În toate aceste cazuri, ca şi în altele asemănătoare, omul, neputîndu-şi stăpîni comportarea în mod direct, recurge la semne exterioare, care îl ajută să-şi regleze conduita. Vîgotski arată că semnalizarea, aflată la baza acestor fenomene, nu este numai un apanaj al omului, ci există şi la animale, însă în comportarea omului şi în civilizaţia umană nu este caracteristică simpla folosire a semnalelor, ci folosirea semnelor care servesc la reglarea conduitei. Vîgotski a evidenţiat anume acel sistem de semne căruia i-a revenit rolul cel mai important în evoluţia omului — limba (mai tîrziu el va consacra analizei psihologice a limbii monografia *Gîn-*

dire şi limbaj, devenită cea mai cunoscută din lucrările sale). Amintind în acest context de împărţirea uneltelor la romani în trei categorii : *instrumentum mutum* — unealtă mută, inanimată, *instrumentum semivocale* — unealtă semivorbitoare (animalul domestic) şi *instrumentum vocale* — unealtă înzestrată cu darul vorbirii (sclavul), Vîgotski remarcă : „Pentru cei vechi, sclavul era o unealtă cu autoreglare, un mecanism cu un tip de reglare special“ (L. Vîgotski, *Evoluţia funcţiilor psihice superioare,* Moscova, 1960, p. 117). Asemenea idei ale lui Vîgotski cu privire la rolul semnelor în reglarea conduitei devansează cu cîteva decenii ştiinţa contemporană lui, făcînd din el un precursor al ciberneticii (ştiinţa reglării, transmisiei şi informaticii) şi al semioticii (ştiinţa semnelor). Pentru cultura umană (în speţă, pentru evoluţia culturală individuală) nu este esenţială atît prezenţa unor semne externe, care reglează conduita, cît transformarea treptată a acestor semne externe în semne interne, un alt element stabilit iniţial tot de Vîgotski (în special în monografia *Gîndire şi limbaj,* publicată în prima ediţie în 1934 şi reeditată în volumul : L. S. Vîgotski, *Studii psihologice alese,* Moscova, 1956). Pornind de la lucrările lui Vîgotski, putem schiţa următoarea schemă privind evoluţia modalităţilor de reglare a conduitei omului : 1) comenzi materializate în afara omului şi care nu pornesc de la el (de exemplu, ordinele date de părinţi copiluhui) ; 2) comenzi materializate în afara omului, dar care pornesc de la el (limbajul „egocentric“ al copiilor — studiat de Vîgotski — care-şi găseşte o paralelă şi în unele societăţi unde monologul colectiv sau limbajul egocentric al adulţilor se menţine ca o formă reminiscentă a conduitei sociale) ; 3) comenzi care se formează chiar în om ca urmare a transformării unor semne externe în semne interne (de exemplu, discursul interior, descris de Vîgotski drept limbaj „egocentric“, trecut în interior ; o etapă direct premergătoare discursului interior este discursul copilului rostit cu glas tare înainte de a adormi, prezentînd drept condiţie obligatorie — spre deosebire de limbajul egocentric în colectiv — lipsa unui auditor ; aşa se face că discursul dinainte de adormire a fost studiat cu ajutorul notaţiilor magnetofonice abia în ultimii ani — vezi H. R. Weir, *Language in the Crib,* The Hague, 1962). Din acest punct de vedere, învăţătura poate fi descrisă în termeni cibernetici ca preluare a comenzilor în interior sau ca formare a programului în om. În articolele şi conferinţele din anii '30, consacrate analizei percepţiei, memoriei şi altor funcţii psihice superioare, Vîgotski arată că în prima copilărie aceste funcţii nu sînt încă reglate

de omul însuşi. Percepţia la adult poate fi descrisă ca o transpunere în limbajul etaloanelor ce se păstrează sau se formează în memorie; în prima copilărie nu este format nici limbajul etaloanelor, nici normele (programul) de transpunere în acest limbaj. Dacă reglarea percepţiei, atenţiei şi memoriei lipseşte la copii pînă la o anumită vîrstă, reglarea programatică a emoţiilor (afectelor) lipseşte chiar şi la mulţi adulţi (cf. diferite sisteme psihologice practice, începînd cu cele antice indiene, care au ca scop formarea unei astfel de reglări). Aceste idei, deşi sînt expuse în lucrările lui Vîgotski într-o terminologie diferită de cea cibernetică, folosită mai sus, au o legătură cît se poate de directă cu cele mai importante probleme de studiu discutate în literatura cibernetică din ultimii ani şi — în plan mai larg — cu problemele comparaţiei dintre maşină şi creier.

Vastul ciclu de lucrări, realizate experimental şi scrise de Vigotski în anii '30, este consacrat problemelor dezvoltării şi destrămării funcţiilor psihice superioare, pe care le-a studiat diacronic (în evoluţia lor istorică). În acest sens Vîgotski cercetează problemele psihologiei infantile, inclusiv ale creaţiei la copii, abordînd din nou problema creaţiei, care l-a preocupat în primii ani ai activităţii ştiinţifice, ca şi probleme de învăţămînt, pedagogie, pedologie, defectologie; în fiecare din domeniile abordate, el face importante descoperiri. O valoare deosebită prezintă analiza lui privind corelaţia dintre limbă şi activitatea intelectuală în evoluţia copilului (şi în evoluţia omului în comparaţie cu animalele). Lui Vîgotski îi revine meritul de a fi descoperit deosebirea de principiu în semnificaţiile complexe ale cuvintelor, caracteristice pentru limbajul copiilor, dar care s-au menţinut ca o reminiscenţă şi în limbajul adulţilor, şi semnificaţiile noţionale, ce se formează la copil abia într-o etapă mai tîrzie a evoluţiei sale, transformînd treptat semnificaţiile complexe iniţiale. Această deosebire are o însemnătate principială şi pentru înţelegerea diferenţei dintre semantica limbajului poetic şi limbajul ştiinţific, în special limbajul ştiinţelor exacte formalizate. O valoare deosebită pentru teoria învăţămîntului şi pentru semantica generală o are ipoteza lui Vîgotski după care conştientizarea limbii materne (însuşite inconştient) şi începutul formării unei gîndiri noţionale ţin de epoca în care copilul îşi însuşeşte un alt sistem de semne — limba scrisă (sau o limbă străină), iar apoi sistemele de semne ale aritmeticii şi ale altor ştiinţe. Anticiparea unor descoperiri ştiinţifice de mai tîrziu, caracteristică pentru multe lucrări ale lui Vîgotski, s-a vădit şi în tratarea originală pe care a dat-o pro-

blemei limbajului şi intelectului la animale, unde a ştiut să vadă valoarea lucrărilor privind limbajul albinelor, care pe-atunci nu găsiseră încă recunoaşterea lingviştilor, şi — mai mult — a exprimat şi ipoteza, confirmată ulterior, privind posibilitatea elaborării unor semne-gesturi la maimuţe ; în această privinţă Vîgotski se impune ca unul dintre savanţii care au anticipat concluziile unei ştiinţe noi — ale zoosemioticii.

În cercetarea problemei structurii conştiinţei, care l-a preocupat în ultimii ani ai vieţii, Vîgotski a folosit din plin datele defectologiei şi ale psihologiei, domenii pe care, ca şi domeniile înrudite ale medicinei şi psihologiei experimentale, şi le-a însuşit ca un adevărat profesionist, încît testul introdus de el îi poartă numele în literatura universală de specialitate. Vîgotski a propus o concepţie originală de localizare a afecţiunilor creierului (inclusiv afaziile — dereglări ale vorbirii), care permite „să se traseze calea de la dereglări focale de un anumit gen la transformarea specifică a întregii personalităţi în ansamblu şi a modului ei de viaţă“ (L. S. Vîgotski, *Psihologia şi teoria localizării* — în culegerea *Primul congres al neuropatologilor şi psihiatrilor din Ucraina. Tezele comunicărilor*, Harkov, 1934, p. 41). Un model clasic de analiză a dereglărilor intelectuale ale vorbirii din punctul de vedere al psihologiei sociale îl oferă studiul lui Vîgotski privind încălcarea noţiunilor în schizofrenie, care arată cum, odată cu destrămarea formelor superioare ale gîndirii logice noţionale, iau naştere structuri ce amintesc formele timpurii sau arhaice ale gîndirii complexe. Cercetarea gîndirii complexe şi a reminiscenţelor sale în limbajul copiilor şi în patologie constituie un aspect important al studiilor psihologice şi lingvistice ale lui Vîgotski, care a izbutit să evite intelectualizarea (şi logicizarea) greşită a limbajului şi individului, ce va avea răspîndire la mulţi autori în anii următori (într-un fel, observăm şi aici legătura dintre ultimele lucrări ale lui Vîgotski cu lucrările sale timpurii). Studierea structurii individului şi a corelaţiei dintre intelect şi afect l-a preocupat pe Vîgotski în ultimii ani ai vieţii, cînd a lucrat la o carte despre teoria pasiunilor la Spinoza (capitolele elaborate din această lucrare, prezentînd interes şi pentru istoria filozofiei, se referă în primul rînd la Descartes).

O moarte timpurie a curmat viaţa acestui savant cu trăsături de genialitate, care a lăsat amprente de mare importanţă într-un întreg complex de ştiinţe sociale şi biologice despre om (psihologie, psihiatrie, defectologie, pedagogie, pedologie, lingvistică, literaturologie), inclusiv

în unele ramuri ale ştiinţei care în timpul vieţii sale nici nu luaseră fiinţă (psiholingvistica, semiotica, cibernetica). După moartea savantului, i-au fost publicate (în 1934—1935) o serie de lucrări de importanţă primordială (inclusiv *Gîndire şi limbaj* şi o culegere de studii intitulată *Dezvoltarea intelectuală a copiilor în procesul învăţămîntului*). După 1956, cînd apar noi ediţii cu lucrările sale şi studii consacrate acestora, uriaşa influenţă a lui Vîgotski asupra ştiinţei psihologiei în Uniunea Sovietică devine tot mai evidentă. După apariţia lucrării *Gîndire şi limbaj* în ediţie americană (1962), Vîgotski se impune în scurt timp ca unul dintre cei mai mari psihologi din prima jumătate a secolului XX. Drept mărturie citäm opinia lui Bernstein, profesor de psihologie la Universitatea din Londra: o continuare a lucrărilor lui Vîgotski, care a trasat calea spre îmbinarea cercetărilor din domeniul ştiinţelor biologice şi sociale, arată prof. Bernstein, poate avea pentru ştiinţă o importanţă egală cu cea pe care o prezintă descifrarea codului genetic.

Despre L. S. Vîgotski, vezi:

А. Н. Леонтьев и А. Р. Лурия, *Психологические воззрения Л. С. Выготского*, în volumul Л. С. Выготский, *Избранные психологические исследования*, M., 1950, pp. 4—36.

В. Н. Колбановский, *О психологических взглядах Л. С. Выготского*, «Вопросы психологии», 1956, № 5, pp. 104—133.

Jerom S. Bruner, *Introduction* to: *L. S. Vygotsky*, „*Thought and Language*“, Cambridge, Mass., 1962.

J. Piaget, *Comments to Vygotsky's critical remarks concerning*, în volumul *The Language and Thought of the Child*, Cambridge, Mass., 1962.

U. Weinreich, *Review*: „*Thought and Language*“ *by L. S. Vygotsky*, „American Antropologist“, 65, 1963, No. 6, pp. 1401—1404.

С. Сендерович, *Функциональный анализ искусства*, «Вопросы литературы», 1966, № 3, pp. 209—215 (recenzie la prima ediţie sovietică a *Psihologiei artei*).

Interesul pentru cuvînt şi semn, pentru corelaţia dintre intelect şi afect, dintre individ şi colectiv străbate ca un leit-motiv întreaga operă ştiinţifică a lui Vîgotski. De aceea şi monografia *Psihologia artei*, consacrată anume problemelor de mai sus pe baza materialului oferit de arta cuvîntului, prezintă un deosebit interes nu numai prin valoarea ei intrinsecă, ci şi ca o verigă în evoluţia operei acestui mare savant.

Prima ediţie a *Psihologiei artei* (ed. „Iskusstvo“, Moscova, 1965) a avut la bază dactilograma cărţii pregătită pentru tipar de către Vîgotski.

În procesul redactării, în text au fost operate unele prescurtări neînsemnate de citate fără valoare principială.

În vederea celei de a II-a ediții, textul a fost confruntat cu dactilograma corectată de Vîgotski, descoperită de N. I. Kleiman în arhiva lui S. M. Eisenstein. Comentariile la cea de a II-a ediție cuprind și adnotările lui Vîgotski, marcate cu cifră și asterisc.

Îngrijitorul ediției și editura aduc sincere mulțumiri lui I. N. Popov și N. A. Svercikov, care au depus o activitate laborioasă la pregătirea primei ediții a volumului.

1 ... *trei studii literare — despre Krîlov, despre Hamlet...* — Studiul timpuriu al lui Vîgotski ***Трагедия о Гамлете, принце Датском, В. Шекспира,*** s-a păstrat în arhiva autorului în două variante: 1) în ciornă, datată 5 august-12 septembrie 1915 (purtînd și indicația locului unde a fost scris — orașul Gomel), și 2) textul pe curat, datat 14 februarie-28 martie 1916 (cu indicația că a fost scris la Moscova). Ediția sovietică din 1968 a *Psihologiei artei* reproduce cea de a doua variantă a studiului de mai sus despre Hamlet — pp. 339—496 [ediția românească nu-l include, problema fiind tratată într-o formă succintă în capitolul VIII al monografiei — n.t.]. — *7.*

2 * În revista „Letopis" a lui Gorki pe 1916—1917 cu privire la teatrul nou, la romanele lui Bielîi, Merejkovski, V. Ivanov ș.a.; în „Jizn iskusstva" din 1922; despre Shakespeare, în „Novaia jizn" din 1917; despre Aihenvald, în „Novîi put" din 1915—1917. — *7.*

3 * Cf. A. M. **Евлахов,** ***Введение в философию художественного творчества,*** vol. III, Rostov-pe-Don, 1917. Autorul încheie toate analizele consacrate diverselor sisteme, ca și toate cele șase capitole ale volumului său, cu următorul subtitlu-concluzie: *Necesitatea premiselor estetico-psihologice.* — *8.*

4 * Freud folosește o metodă asemănătoare atunci cînd reconstituie psihologia spiritului în cartea sa *Spiritul și raportul lui cu inconștientul* (Moscova, **«Современные проблемы»,** 1925). O metodă analogă stă și la baza studiului semnat de prof. F. Zieliński, care tratează problema ritmului discursului artistic — de la analiza formei la reconstituirea psihologiei impersonale a acestei forme. Vezi **Ф. Зелинский,** ***Ритмика художественной речи и ее психологические основания*** (**«Вестник психологии»,** вып. 2 и 4, 1906), unde se dă un buletin psihologic al rezultatelor. — *9.*

5 ...*noi nu interpretăm aceste semne ca o manifestare a organizării spirituale proprii autorului sau cititorilor săi.* — În lucrările sale de mai tîrziu,

L. S. Vîgotski dezvoltă originala teorie a reglării comportării omului prin semne (vezi Л.С. Выготский, *Развитие высших психических функций*, Москва, 1960 — culegere de studii scrise în anii '30, dar apărute în prima ediție în 1960). Ideile formulate de Vîgotski în anii '30 consună cu reprezentările contemporane privind rolul sistemelor semiotice (de semne) în cultura umană. Totuși, nici în semiotica contemporană, nici în cibernetică, în pofida atenției, specifice ciberneticii, pentru problemele reglării, nimeni pînă acum n-a subliniat atît de clar rolul reglator al sistemelor de semne cum a făcut-o Vîgotski (vezi în această ordine de idei: V. Ivanov, *La semiotica e le scienze umanistiche*, în „Questo e altro", 1964, Nr. 6—7, p. 58; В. В. Иванов, *Семиотика и ее роль в кибернетическом исследовании человека и коллектива*, în culegerea «Логическая структура научного знания», Москва, 1965). —*9*.

6 *Încercăm să studiem psihologia pură și impersonală a artei...* — Un obiectiv asemănător — studierea modelului operei de artă, independent de psihologia individuală a autorului și a cititorului — este promovat și într-o serie de studii contemporane care folosesc reprezentările cibernetice (vezi, de exemplu, *Машинный перевод*, *Lucrările institutului de mecanică de precizie și de tehnică a calculației al Academiei de științe a U.R.S.S.*, vol. II, Moscova, 1964, p. 372; (vezi tot acolo confruntarea cu teoria *dhvani* în poetica indiană veche). — *9*.

7 Ideile mele au prins contur sub semnul cuvintelor lui Spinoza... — Pînă la sfîrșitul vieții sale, Vîgotski a continuat să-l studieze pe Spinoza, căruia i-a consacrat ultima sa monografie (despre afect și intelect). — *10*.

8 * Foarte interesant de semnalat că psihologii germani vorbesc despre comportamentul estetic, nu despre plăcerea estetică. Noi ocolim acest termen, care, în condițiile dezvoltării actuale a psihologiei obiective, încă nu-și poate găsi justificarea într-un conținut real. Este semnificativ, de asemenea, faptul că, atunci cînd vorbesc de plăcere, psihologii au în vedere comportarea legată de obiectul artei considerat ca excitant (Külpe, Müller-Freienfels și alții). — *13*.

9 *...doar atunci va putea deveni arta obiect de studiu științific cînd va fi considerată ca o funcție vitală a societății.* — Cf. experiența cercetării sociologice a romanului clasic și a „noului roman" contemporan: *Problèmes d'une sociologie du roman*, Edition de I'Institut de sociologie, Bruxelles, 1963; vezi, de asemenea: Leo Kofler, *Zur Theorie der modernen Literatur. Der Avantgardismus in soziologischer Sicht*, Neuwied am Rhein, Berlin-Spandau, 1962; Th. W. Adorno, *Ideen zur Musiksoziologie, Klangfiguren*

(*Musikalische Schriften I*), Berlin und Frankfurt, 1959; Th. W. Adorno, *Einleitung in die Musiksoziologie*, Frankfurt, 1962; M. Belianes, *Sociologie musicale*, Paris, 1921; A. Silbermann, *Sociologie de la musique*, Paris, 1951. — *14-15.*

10 *...studiul ştiinţific al artei pe baza aceloraşi principii care se aplică în studierea tuturor formelor şi fenomenelor vieţii sociale.* — Dintre cercetările ulterioare ale autorilor sovietici, consacrate sociologiei artei, semnalăm îndeosebi lucrările literaturologice ale lui V. R. Grib, vezi **В. Р. Гриб,** ***Избранные работы,*** **Москва,** 1956. De asemenea prezintă interes lucrările lui B. Asafiev în domeniul muzicologiei, începute în anii '20, vezi **Б. В. Асафьев,** *Музыкальная форма как процесс*, **изд. 2, Ленинград, 1963;** cf. **И. И. Соллертинский,** *Исторические этюды*, **Ленинград, 1963,** ş. a. — *15.*

11 * În tehnica noastră, mecanismele sociale nu abrogă acţiunea celor biologice şi nu le iau locul, ci şi le subordonează, silindu-le să acţioneze într-o direcţie anume, după cum mecanismele biologice nu abrogă legile mecanicii şi nu le iau locul, ci şi le subordonează. În organismul nostru socialul se suprastructurează peste biologic, după cum biologicul se suprastructurează peste mecanic. — *18.*

12 *...de aportul creator personal al autorului ţine ... permutarea unor elemente de tradiţie în alte sisteme.* — În legătură cu opera unor poeţi ca Puşkin, rolul tradiţiei literare a fost evidenţiat clar prin intermediul unor metode obiective datorită studierii statistice a versului rus, studiere care a demonstrat gradul de dependenţă al fiecărui poet faţă de normele de versificaţie ale epocii sale. Vezi îndeosebi: **Б. В. Томашевский,** *О стихе*, **Ленинград, 1929; Г. А. Шенгели,** *Трактат о русском стихе*, **Москва-Петроград, 1923, К. Тарановски,** *Руски двоеделни ритмови*, **Београд, 1953,** precum şi seria de articole semnate de A. N. Kolmogorov şi de colaboratorii săi: **А. Н. Колмогоров, А. М. Кондратов,** *Ритмика поэм Маяковского*, **«Вопросы языкознания», 1962, № 3; А. Н. Колмогоров,** *К изучению ритмики Маяковского*, **«Вопросы языкознания», 1963, № 4; А. Н. Колмогоров, А. В. Прохоров,** *О дольнике современной русской поэзии*, **«Вопросы языкознания», 1963, № 4 и 1964, № 1;** cf., de asemenea, **М. Л. Гаспаров,** *Статистическое обследование русского трехударного дольника*, **«Теория вероятностей и ее применения», т. VIII, 1963, вып. 1; А. Н. Колмогоров,** *Замечания об исследовании ритма «Стихов о советском паспорте» Маяковского*, **«Вопросы языкознания», 1965, № 3; А. Н. Колмогоров,** *О метре пушкинских «Песен западных славян»*, **«Русская литература», 1966, № 1; С. П. Бобров,** *Опыт изучения вольного стиха*

пушкинских «Песен западных славян», «Теория вероятностей и ее применения», т. IX, 1864, вып. 2; С. П. Бобров, *К вопросу о подлинном стихотворном размере пушкинских «Песен западных славян»*, «Русская литература», 1964, № 3; М. Л. Гаспаров, *Вольный хорей и вольный ямб Маяковского*, «Вопросы языкознания», 1965, № 3; М. Л. Гаспаров, *Античный триметр и русский ямб*, «Вопросы античной литературы и классической филологии», Москва, 1966; В. В. Иванов, *Ритм поэмы Маяковского «Человек»*, „Poetics. Poetyka. Поэтика", II, The Hague-Paris-Warszawa, 1966; В. В. Иванов, *Ритмическое строение «Баллады о цирке» Межирова*, ibid.; К. Тарановский, *Основные задачи статистического изучения славянского стиха*, ibid.; К. Тарановски, *Методе и задаци современе науке о стиху као дисциплине на граници лингвистике и историје књижевности*, «III. Међународни конгрес слависта», Београд, 1939; К. Тарановски, *Руски четворостопни јамб у првим двема деценијама XX века;* «Јужнословенски филолог», XXI, 1955—1956; К. Тарановский, *Стихосложение Осипа Мандельштама* (с 1908 по 1925 гг.), „International Journal of Slavic linguistics and poetics", V, 1962; К. Тарановский, *О взаимоотношении стихотворного ритма и тематики*, „American contributions to the Fifth International congress of slavists", Sofia, 1963, The Hague, 1963; K. Taranovski, *Metrics*, în culegerea „Current trends in linguistics". I. Sowiet and East European linguistics, The Hague, 1963. — *22*.

13 * Metoda obiectiv analitică își alege ca bază a cercetării, ca punct de plecare al acesteia, *deosebirea* ce se constată între obiectul estetic și cel nonestetic. Elementele operei de artă sînt anterioare acesteia și acțiunea lor a fost mai mult sau mai puțin studiată. Fapt nou pentru artă este procedeul de structurare a acestor elemente. Prin urmare, cheia pentru descifrarea particularităților specifice artei se află anume în deosebirea dintre structura artistică a elementelor și îmbinarea lor extraestetică. Metoda principală de cercetare: confruntarea cu aceleași elemente îmbinate într-o structură extraartistică. Așadar, obiectul analizei îl constituie forma, ea fiind aceea care deosebește arta de nonartă: conținutul în sine al artei este posibil și ca un fapt absolut extraestetic. — *31*.

14 *...sunetele care alcătuiesc cuvîntul* «мышь» [*„șoarece"*] *au însemnat cîndva „hoț"*... — Referire la apropierea pe care mulți savanți o fac între cuvîntul vechi indian *mus*, adică *șoarece*, în limba rusă *mîș*, și verbul *musha-ti, el fură*. — *39*.

15 *...etimologic cuvîntul „luna" înseamnă ceva capricios...* — Etimologic, cuvîntul rusesc *luna* (луна) este legat de *a lumina*, светить (cf. în latină, *lux*, lumină etc.); cf. ucraineanul luna (*resfrîngere, pălălaie*) etc. — *39.*

16 *...în opera de artă imaginea ține de conținut, așa cum în cuvînt reprezentarea ține de imaginea senzorială sau de noțiune.* — Folosind terminologia uzitată în studiile semiotice mai noi, se poate vorbi despre relația dintre semn, conceptul acestui semn (adică sensul ori noțiunea exprimată de acest semn) și denotatul său (obiectul sau clasa de obiecte la care se referă); prin formă internă se înțeleg cazurile în care conceptul unui semn (de exemplu, *hoț*) devine denotat în raport cu un alt semn (care are un alt concept — *șoarece*), fenomen caracteristic mai ales pentru limbile naturale. Cf. A. Church, *Введение в математическую логику*, Москва, 1960, p. 19. Noțiunea de formă internă a fost analizată în lucrările lui G. G. Șpet și A. Marty; vezi Г. Шпет, *Внутренняя форма слова (Этюды и вариации на темы Гумбольдта)*, Москва, 1927 (cf. în special analiza problematicii estetice a formei interne în limbajul poetic, la p. 141 și urm.); O. Funke, *Innere Sprachform. Eine Einführung in A. Martys Sprachphilosophie*, Reichenberg, 1924; A. Marty, *О понятии и методе всеобщей грамматики и философии языка*, în volumul *История языкознаиня XIX и XX веков в очерках и извлечениях* (red. V. A. Zveghințev), vol. II, Moscova, 1965, p. 12; o analiză comparativă a ideilor lui Humboldt în raport cu știința contemporană a limbii vezi în: N. Chomsky, *Cartesian linguistics*, New York, 1966. O confruntare sistematică între structura semnului („simbolul"), în limbă și în artă, în lucrarea lui E. Cassirer, *Philosophie der symbolischen Formen*, Berlin, Bd. I-III, 1923—1929, iar ulterior în studiul lui S. Langer, *Philosophy in a new key*, Cambridge, 1942, precum și într-o serie de lucrări de semantică și semiotică; cf. lucrările lui Ch. Morris, apărute în l. rusă în vol. îngrijit de M. Reider *Современная книга по эстетике* (Moscova, 1957); Ch. Morris, D. Hamilton, *Aesthetics, signs and icons*, „Philosophy and phenomenological research", 25, 1965, № 3; cf. E. Schaper, *The art symbol*, „British Journal of Aesthetics", 1964, № 3. — *40.*

17 *...poezia sau arta reprezintă un mod aparte de gîndire...* — Interpretarea artei drept mijloc de cunoaștere apropiat de cunoașterea științifică și-a găsit o expresie clară în concepțiile lui B. Brecht (inclusiv concepția sa a „teatrului intelectual") și ale lui S. M. Eisenstein (în concepția sa a „cinematografului intelectual" — vezi mai ales articolele sale, publicate în ediția *Избранные произведения*, Москва, 1964, vol. II: *Перспективы*,

pp. 35—44; *За кадром*, pp. 283—296 etc.). Referitor la problematica limbajului literar, chestiunea corelației dintre știință și artă a fost studiată amănunțit în cartea lui A. Huxley, *Literature and Science*, London, 1963, — *40*.

18 ...*următorul distih al lui Mandelștam*... — Ultimele două versuri din poezia lui Mandelştam, ale cărei prime două versuri au fost puse de L. Vîgotski ca epigraf la capitolul VII din lucrarea sa *Gîndire și limbaj* (vezi vol. Л. С. Выготский, *Избранные психологические исследования*, Москва, 1956, p. 320; această ediție nu indică sursa epigrafului). Avînd în vedere importanța pe care o acorda Vîgotski acestei poezii, fapt demonstrat de cele două pasaje indicate în prima și în ultima sa carte, dăm mai jos textul integral al poeziei:

Я слово позабыл, что я хотел сказать,
Слепая ласточка в чертог теней вернется,
На крыльях срезанных, с прозрачными играть.
В беспамятстве ночная песнь поется.

Не слышно птиц. Бессмертник не цветет.
Прозрачны гривы табуна ночного.
В сухой реке пустой челнок плывет.
Среди кузнечиков беспамятствует слово.
И медленно растет, как бы шатер иль храм,
То вдруг прокинется безумной Антигоной,
То мертвой ласточкой бросается к ногам.
С стигийской нежностью и веткою зеленой.

О если бы вернуть и зрячих пальцев стыд,
И выпуклую радость узнаванья,
Я так боюсь рыданья Аонид,
Тумана, звона и зиянья.
А смертным власть дана любить и узнавать,
Для них и звук в персты прольется,
Но я забыл, что я хочу сказать,
И мысль бесплотная в чертог теней вернется.

Все не о том прозрачная твердит,
Все ласточка, подружка, Антигона...
А на губах как черный лед горит
Стигийского воспоминанье звона.

[Am uitat cuvîntul ce am vrut a-l spune,/ Oarba rîndunică se va întoarce în palatul umbrelor,/ Cu-aripile tăiate, să se joace cu străveziile./ Se cîntă în neştire cîntul nopţii.//Nu se-aude glas de păsări. Imortela nu-nfloreşte./ Herghelia nopţii are coame străvezii./ Plutește o luntre goală pe un rîu uscat./ Printre greieri cuvîntul zace în neştire.//Şi creşte-ncet, precum un cort ori templu,/ Cînd vine brusc, ca Antigona ce şi-a ieşit din minţi,/ Cînd se aruncă la picioare întocmai ca o rîndunică moartă./ Cu duioşie stigiană şi cu-o crenguţă înverzită.//O de-aş întoarce ruşinea degetelor văzătoare,/ Şi-a recunoaşterii rotunda bucurie,/ De plînsul Aonidelor mi-e teamă,/ De ceţuri, dangăt şi de hăuri.//Iar muritorilor puterea de-a iubi şi de-a cunoaşte le e dată./ Şi sunetul în degete pătrunde pentru ei,/ Dar am uitat ce vreau să spun, şi gîndul sterp se va întoarce în palatul umbrelor.//Nu despre asta îmi tot spune străvezia,/ Tot rîndunica, draga, Antigona.../ Iar pe buze ca o gheaţă neagră arde/ Amintirea dangătului stigian.] — *57.*

19 * În limba rusă, V. Jirmunski ilustrează ideea principală a lui Th. Meyer pe baza exemplului oferit de poezia lui Puşkin *De trec pe strada zgomotoasă*. Vezi studiul lui Jirmunski *Задачи поэтики*, publicat în culegerea «Задачи и методы изучения искусства» (Петроград, „Academia", 1924, p. 129 şi urm.). — *60.*

20 *...semnificaţia autentică a legilor insolitării...* — V. B. Şklovski şi alţi reprezentanţi ai şcolii formale vedeau în procedeul insolitării (corespunzător „efectului înstrăinării" din teoria estetică a lui B. Brecht, vezi Б. Брехт, *О театре*, Москва, 1960) un mijloc de a lichida automatismul receptării. Acest procedeu s-ar putea semantiza din punctul de vedere al teoriei informaţiei, care permite să se realizeze evaluarea cantităţii de informaţie cuprinse într-un mesaj. Un mesaj cunoscut integral dinainte nu este purtător de informaţie (de aceea este receptat automat). Cu privire la posibilităţile de aplicare a teoriei informaţiei în estetică, vezi: A. A. Moles, *Théorie de l'information esthétique*, Paris, 1958; J. Dorfles, *Communication and symbol in the work of art*, „The journal of aesthetics and art criticism", 1957; M. Porebski, *Teoria informacji a badania nad sztuka*, „Esthetyka", rocznik 3, Warszawa, 1962, pp. 23—43; H. Frank, *Grundlagenprobleme der Informationsästhetik und erste Anwendung auf die mime pure*, Stuttgart, 1959; R. Gunzenhäuser, *Aesthetisches Mass und aesthetische Information*, Hamburg, 1962; M. Bense, *Aesthetische Information* (*Aesthetica* II), Krefeld und Baden-Baden, 1956; A. A. Moles, *L'Analyse des structures du message aux différents niveaux de la sensibilité*, „Poetyka", Warszawa, 1961,

pp. 811—826; I. Fonágy, *Informationsgehalt von Wort und Laut in der Dichtung*, ibid., pp. 591—605; R. Abernathy, *Mathematical linguistics and poetics*, ibid., pp. 563—569; J. Levý, *Teorie informacie a literarni proces*, „Česká literatura", XI, 1963, No.4, pp. 281—307; J. Levý, *Předbežne poznámky z informačni analýze verše*, „Slovenská literatura", XI, 1964; N. Krasnova, *K teorii informácie v literárney vede*, „Slovenská literatura", XI, 1964; I. Trzynadlowski, *Information theory and literary genres*, „Zagadnienia radzajów literackich", 1961, 1(6), pp. 41—45; M. Bense, *Programmierung des Schönen* „„Allgemeine Texttheorie und Textästhetik", IV, Krefeld und Baden-Baden, 1950; M. Bense, *Theorie der Texte. Eine Einführung in neuere Auffassungen und Methoden*, Köln, 1962; Tz. Todorov, *Procédés mathématiques dans les études littéraires*, „Annales Economie, Sociétés, Civilisations", 1965, No. 3; Joel E. Cohen, *Information theory and music*, „Behavioral Science", No. 7, 1962; R. C. Pincerton, *Information theory and melody*, „Scientific American", vol. 94, 1956; intervenţia lui I. I. Revzin la Consfătuirea din oraşul Gorki, consacrată aplicării metodelor matematice la studierea limbajului literaturii artistice, culegerea «Структурно-типологические исследования», Москва, 1962. — *71.*

21 ...*propovăduirea limbajului transraţional*... — Ţinem să semnalăm că abordarea problemei transraţionalului în poetica noastră din anii '10—'20 a fost legată atît de atenţia acordată experimentelor paralele din practica de creaţie a pictorilor, cît şi de cercetarea elementelor transraţionale din textele de folclor, ceea ce a influenţat la rîndul său practica poetică a lui Hlebnikov, vezi: R. Jakobson, *Retrospect*, Selected writings, vol. IV, The Hague, 1966, pp. 639—670. Într-un aspect mai general, aici este vorba de o problemă deosebit de actuală pentru întreaga artă contemporană, problema absurdului în teatru, care îşi face simţită prezenţa încă la Cehov (cf. „tarararabumbia" din *Trei surori*) şi pe care Vîgotski o examinează în cartea lui pe baza unor exemple şi mai timpurii. Problema limbajului transraţional (referitor la problema izolării, în special — vezi mai jos) poate fi soluţionată într-un mod asemănător şi în ceea ce priveşte literatura occidentală contemporană: astfel, de exemplu, în opera cea mai proeminentă, scrisă într-un limbaj care se apropie de principiile transraţionalului — în *Finnegans Wake* de Joyce — putem observa aceeaşi pătrundere a sensului în limbajul transraţional, pe care o descoperă Vîgotski pe baza materialului oferit de operele futuriştilor ruşi. Lingvistica contemporană are de rezolvat probleme asemănătoare în cazul unor fraze corecte din punct de vedere gramatical, conţinînd anumite cuvinte care nu se folosesc

în mod obişnuit în construcţii gramaticale de tipul respectiv. În cadrul limbajului poeziei contemporane asemenea fraze sînt construite adesea cu un anumit scop stilistic, cf. la reputatul poet englez Thomas Dylan construcţii temporale ca *a grief ago* (textual: *cu tristeţe în urmă*), *all the moon long* (*o lună întreagă*, în sens temporal), *all the sun long* (*un soare întreg*, în acelaşi sens). Lingviştii contemporani, care încearcă să semantizeze experimental şi teoretic problema unor astfel de fraze gramatical posibile, dar cu o componenţă verbală neobişnuită, construiesc şi ei asemenea fraze conţinînd abateri de la relaţiile semantice (în speţă, temporale) obişnuite în limbă — vezi N. Chomsky, *Aspects of the theory of syntax*, Cambridge, Mass., 1965. — *77*.

22 * În cartea *Limbajul transraţional* (*Заумный язык*, изд. Всероссийского Союза поэтов, Москва, 1925), A. Krucionîh ajunge la concluzii opuse cu privire la destinele limbajului transraţional. El constată „triumful transraţionalului pe toate fronturile"; îl descoperă la Seifullina, la Vs. Ivanov, la Leonov, Babel, Pilniak, A. Vesiolîi, chiar şi la Demian Bednîi. Aşa să fie oare? Faptele citate de Krucionîh au darul să ne convingă mai curînd de contrariu. Transraţionalul a învins în *textul semantizat*, îmbogăţindu-şi sensul *din acel loc din text* unde se găseşte cuvîntul transraţional. Transraţionalul pur a murit. Şi atunci cînd Krucionîh „freudîbează pe psihanalitică"* şi se ţine de „psiholojestvo" **, el nu aduce prin aceasta nici un argument care să demonstreze triumful transraţionalului, ci formează cuvinte compuse *foarte* semantizate, rezultate din îmbinarea a două cuvinte-elemente foarte depărtate ca sens. — *77*.

23 *...acest experiment arată... caracterul greşit al concepţiilor promovate.* — Evoluţia ulterioară a şcolii formale a demonstrat că reprezentanţii ei cei mai dotaţi şi-au dat seama chiar ei de insuficienţa abordării unilaterale a artei, fenomen care s-a făcut simţit în unele din primele lucrări ale formaliştilor. În această privinţă este semnificativ, de pildă, articolul semnat de I. Tînianov şi R. Jakobson, *Проблемы изучения литературы и язык* («Новый Леф», 1928, №. 12, pp. 36—37), în care apare formulată clar necesitatea de a însoţi analiza literar-teoretică de analiza sociologică: „Problema alegerii concrete a căii sau, în orice caz, a dominantei nu poate fi soluţionată decît prin analiza relaţionării dintre

---

* În original, „фрейдыбачит на психаналитике".

** Cuvîntul „психоложество" conţine grupul „лож", de la *ложь* = minciună; s-ar putea traduce prin „psihominţeală".

seria literară şi toate celelalte serii. Această relaţionare (sistem al sistemelor) îşi are legile sale structurale, pasibile de analiză" (cit., p. 37). Includerea treptată a problemelor semantice, adică a studierii conţinutului operei, în sfera de cercetare este semnalată, ca o trăsătură caracteristică a evoluţiei oamenilor de ştiinţă aparţinînd şcolii formale, de către autorul celei mai complete lucrări consacrate acestei şcoli — V. Erlich (vezi V. Erlich, *Russian formalism*, 1954), care evidenţiază îndeosebi articolele lui R. Jakobson (R. Jakobson, *Randbemerkungen zur Prosa des Dichters Pasternak*, „Slavische Rundschau", VII, 1935, pp. 357—374). Dintre studiile ulterioare de teorie literară ale lui R. O. Jakobson, în acest plan prezintă o importanţă deosebită următoarele analize asupra unor poezii, realizate la nivel formal şi la nivel de conţinut: R. Jakobson, C. Lévi-Strauss, *„Les chats" de Charles Baudelaire*, „L'Homme", janvier-avril, 1962; **Р. Якобсон**, ***Строка Махи о зове горлицы***, „International Journal of Slavic linguistics and poetics", III, 1960, pp. 1—20; **Р. О. Якобсон**, ***Структурата на последното Ботево стихотворение***, «Език и литература", XVI, 1961, №. 2; vezi de asemenea: R. Jakobson, *Linguistics and poetics*, „Style in Language", ed. T. A. Sebeok, New York, 1960; **Р. Якобсон**, ***Поэзия грамматики и грамматика поэзии***, „Poetyka", Warszawa, 1960; R. Jakobson, B. Cazacu, *Analyse du poème „Revedere" de Mihail Eminescu*, „Cahiers de linguistiques téoriques et appliquées", 1962, №. 1; R. Jakobson, *„Przesłość" Cypriana Norwida*, „Pamietnik literacki", 54, 1963, №. 2; R. Jakobson, *Language in operation*, „Mélanges Alexandre Koyré", Paris, 1964; R. Jakobson, *Der grammatische Bau des Gedichts von B. Brecht, „Wir sind Sie"*, „Beiträge zur Sprachwissenschaft, Volkskunde und Literaturforschung", Berlin, 1965; R. Jakobson, Selected Writings, vol. III, The Hague, 1966. Cum a subliniat încă în 1927 B. M. Eihenbaum, studierea formei în sine în cursul primului deceniu de evoluţie a şcolii formale a dus la studierea funcţiei ce revine acestei forme (vezi **Б. М. Эйхенбаум**, ***Теория «формального метода»***, în vol. **Б. М. Эйхенбаум**, ***Литература. Теория. Критика. Полемика***, **Ленинград**, 1927, pp. 149—165). O abordare funcţională apropiată de aceasta şi-a găsit dezvoltarea în lucrările Şcolii de la Praga — vezi: J. Mukařovský, *Strukturalismus v estetice a ve vede o literature, Kapitoly z ceské poetiky*, dil. I, Praha, 2 vyd., 1948. O privire generală asupra problemelor de cercetare a structurilor şi funcţiilor în ştiinţa literară contemporană se găseşte în articolul lui R. Wellek, *Concepts of form and structure in twentieth century criticism*, „Neophilologus", LXVII, 1958, pp. 2—11; vezi de asemenea R. Wellek, A. Warren, *Theory*

of Literature, New York, 1963 [ed. română: René Wellek, Austin Warren, *Teoria literaturii*, E.L.U., Buc., 1967], care consacră un capitol aparte rolului ce revine cercetării structurilor psihologice în știința literaturii; A. Aerol, *Why structure in fiction; a note to social scientists*, „American Quaterly", X, 1956; vezi de asemenea crestomațiile cuprinzînd lucrările clasice ale școlii formale ruse: *Readings in Russian poetics*, „Michigan Slavic Materials", No. 2, Ann Arbor, 1962; *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes*, réunis, présentés et traduits par Tz. Todorov, Paris, 1965, ca și lucrările Cercului lingvistic de la Praga — *A Prague scool Reader on Aesthetics, literary structure and style*, ed. by P. Garvin, Washington, 1959. O încercare de apreciere a moștenirii școlii formale ruse vezi în lucrarea: V. Strada, *Formalismo e neoformalismo*, „Questo e altro", 1964, No. 6—7, pp. 51—56. Cf. de asemenea referirile din lucrarea: **Ю. М. Лотман**, *Лекции, по структурной поэтике*, Тарту, 1964 [ed. română: I. M. Lotman, *Lecții de poetică structurală*, Buc., Editura Univers, 1970]; V. V. Ivanov, R. H. Zaripov, postfața la ediția în limba rusă (1966) a lucrării lui A. Moles *Théorie de l'information esthétique*; G. Genette, *Structuralisme et critique littéraire*, „L'Arc", 26, 1965; A. Rossi, *Strutturalismo e analisi letteraria*, „Paragone. Rivista di arte figurativa e letteratura", 15, 1964, No. 180; Tz. Todorov, *L'héritage méthodologique du formalisme*, „L'Homme", t. 5, 1965, No. 1; A. Wierzbicka, *Rosyjska szkola poetyki linguistycznej a jazoznawstwo strukturalne*, „Pamiętnik Literacki", LVI, 1965, p. 2. Acest din urmă articol întreprinde o comparație între lucrările oamenilor de știință care au făcut parte din *Opoiaz* și realizările ulterioare ale lingvisticii structurale. În momentul de față are loc o rodnică apropiere între lucrările ce continuă aceleași tradiții și metodele contemporane de studiere a limbajului.

Mișcarea de la cercetarea structurii formale a textului la interpretarea lui semantică și istorică poate fi urmărită îndeosebi pe baza exemplului concret oferit de lucrările lui V. I. Propp consacrate basmului fantastic; primul studiu, cuprinzînd o analiză amănunțită a structurii de succesiune a motivelor în schema formală a basmului — **В. Я. Пропп**, *Морфология сказки*, **Ленинград**, 1928; ed. a doua: Moscova, 1970 [vezi și ed. română: V. I. Propp, *Morfologia basmului*, Buc., Editura Univers, 1970] — a fost urmat de o altă lucrare, care ne oferă interpretarea sociologică a structurii acestei scheme și a originii ei — **В. Я. Пропп**, *Исторические корни волшебной сказки*, **Ленинград**, 1946 [ed. română: V. I. Propp, *Rădăcinile istorice ale basmului fantastic*, Buc., Editura Univers, 1973])—

așa că reproșurile privind insuficienta abordare a aspectului semantic al problemei se pot ivi numai în cazul în care este folosită doar prima lucrare, fără a fi cunoscută și cea de a doua (cf. discuția dintre V. I. Propp și C. Lévi-Strauss, publicată în anexă la ediția italiană a lucrării V. I. Propp, *Morfologia della fiaba*, Torino, 1966; vezi de asemenea A. J. Greimas, *Sémantique structurale*, Paris, 1966, pp. 192—221, care cuprinde analiza modelului lui Propp și evoluția lui). Cu privire la analiza structurală a textelor de folclor, care oferă condiții deosebit de prielnice pentru o astfel de analiză, vezi: P. Bogatyrev, R. Jakobson, *Die Folklore als besondere Form des Schaffents*, „Donum natalicium Schrijnen", Nijmegen-Utrecht, 1929, pp. 900—913 (reeditat în vol. R. Jakobson, Selected Writings, vol. IV, Slavic Epic Studies, The Hague, 1966); R. P. Armstrong, *Content analysis in folkloristics*, „Trends in content analysis", Urbana, 1959, pp. 151—170; I. A. Sebeok, *Toward a statistical contingency method in folklore research*, „Studies in folklore", ed. W. Edson, Bloomington, 1957; C. Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, Paris, 1958; C. Lévi-Strauss, *La geste d'Asdiwal*, „École pratique des Hautes Études", 1958—1959, pp. 3—43; C. Lévi-Strauss, *La structure et la forme*, „Cahiers de l'Institut de science économique appliquée. Recherches et dialogues philosophiques et économiques", No 29, mars, 1960, série M, No 7, pp. 7—36; C. Lévi-Strauss, *Analyse morphologique des contes russes*, „International Journal of Slavic linguistics and poetics", 1960, 3; cf. de asemenea: C. Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, Paris, 1962 [ed. română: Claude Lévi-Strauss, *Gîndirea sălbatică*, Buc., Editura Științifică, 1970]; C. Lévi-Strauss, *Le cru et le cuit*, Paris, 1964; J. Pouillon, *L'analyse des mythes*, „L'Homme", 1966, vol. VI, cahier 1; A. J. Greimas, *La description de la signification et la mythologie comparée*, „L'Homme", 1963, vol. 3, No 4. În anii '30, investigațiile școlii formale au fost continuate, pe de o parte, de lucrările de istorie literară ale reprezentanților ei de frunte (în primul rînd, I. N. Tînianov și B. M. Eihenbaum); pe de altă parte, de studierea romanelor lui Dostoievski, întreprinsă de M.M. Bahtin (vezi **М. М. Бахтин**, *Проблемы творчества Достоевского*, Ленинград, 1929; ed. a 2-a, Moscova, 1963 [ed. română: M. Bahtin, *Problemele poeticii lui Dostoievski*, Buc., Editura Univers, 1970], care a marcat un nou pas în analiza structurii formale și de conținut a romanului (vezi, de asemenea, lucrarea lui ulterioară despre Rabelais: *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса*, Москва, 1965 [ed. română: M. Bahtin, *François Rabelais și cultura populară în Evul Mediu și în Renaștere*, Buc., Editura Univers, 1973].

Procesul de antrenare treptată în sfera de cercetare a problemelor privind semantica operei de artă, cu menținerea tuturor cuceririlor importante ale analizei formale, a constituit o particularitate specifică lucrărilor lui S. M. Eisenstein, care au îmbinat stăpînirea metodelor proprii științei contemporane (inclusiv psihologia) cu o profundă pătrundere intimă în esența operei analizate. În particular, așa a izbutit Eisenstein (ca și Vîgotski în cartea de față) să evite a se lăsa antrenat de pasiunea pentru aspectul pur sintactic al operei de artă (adică aspectul ce caracterizează doar structura internă a acesteia), proprie multor încercări teoretice și practice în diferite arte, în anii '20. Direcția de evoluție a cercetărilor teoretice coincide aici cu evoluția artei însăși, unde, în locul unor construcții pur formale, apar tot mai frecvent încercări de a le folosi pentru a exprima teme interne profunde, oglindind experiența istorică (a se compara, de exemplu, respectiv primele încercări ale muzicii atonale și *Martorul din Varșovia* de Schönberg; lucrările timpurii ale lui Picasso și Braque din perioada de început a cubismului și *Guernica* de Picasso, apropiată ca epocă de creație — anul 1937 — de simfoniile A patra și A cincea de Șostakovici etc.). Eisenstein ne dă o caracteristică sumară a acestui drum pe baza exemplului oferit de Picasso, atunci cînd spune despre *Guernica*: „Cred că e greu să găsim — poate doar alături de *Destios*-urile lui Goya — o expresie mai deplină și mai strigătoare a tragicei dinamici interioare de umilire a omului. Este interesant însă că pînă și pe făgașul care a dus spre această explozie a patosului indignării sociale a luptătorului spaniol — în domeniul metodei, legătura lui Picasso cu extazul s-a putut observa chiar și în etapele mai timpurii ale activității sale. Acolo explozia extatică încă nu coincide cu esența revoluționară a temei. Și nu tema a generat explozia. Acolo — ca un elefant într-un magazin de veselă — Picasso a călcat în picioare doar «ordinea lucrurilor stabilită cosmic, care îi repugnă». Fără să știe unde să lovească în cei ce sînt vinovați de lipsa de ordine a acestei «ordini a lucrurilor», el lovea în «lucruri» și în «ordine», înainte de a se «ilumina» pentru o clipă în *Guernica* — înainte de a vedea unde și în ce sînt nereguli și «cauze primare»" (С. М. Эйзенштейн, *Неравнодушная природа*, în ediția rusă de Opere alese, vol. III, Moscova, 1964, p. 170). Semnalăm că în practica cinematografică o concepție înrudită cu cea din creația lui Picasso și-a găsit oglindirea în filmul lui Alain René *Guernica*, care realizează un montaj cu lucrările timpurii ale pictorului și cu fragmente din *Guernica*, unite de aceeași temă. Despre *Guernica* de Picasso, vezi, de asemenea: J. Berger, *The success and failure of Picasso*, „Penguin Books", 1966, pp. 164—170. — 77.

24 *Acest hedonism elementar... reprezintă poate punctul cel mai slab în teoria psihologică a formalismului.* — Teoria hedonismului elementar, criticată aici de Vîgotski, şi-a găsit dezvoltarea numai în lucrările timpurii ale lui V. B. Şklovski şi nu poate fi atribuită tuturor formaliştilor în bloc.—*78.*

25 *Teoria este veche de cînd lumea şi a constituit de nenumărate ori obiectul celei mai hotărîte critici.* — Este vorba de diversele teorii şi opinii privind receptarea kinestezică a unor unităţi fonice separate, a complexelor de unităţi etc., iar, pe de altă parte, semantizarea lor şi — într-o ipostază mai generală — semantizarea întregii serii fonice a operei poetice în ansamblu. Abordarea ştiinţifică a celor două probleme reciproc corelate (o expunere amănunţită asupra lor vezi în cartea: P. Delbouille, *Poésie et sonorités*, Paris, 1961; vezi de asemenea E. Brock, *Der heutige Stand der Lautbedeutungslehre*, „Trivium", 1944, No 3, p. 199) n-a fost posibilă înainte de apariţia fonologiei, a metodelor structurale şi de aplicarea aparatului matematic al teoriei informaţiei. În anii '20 studierea ştiinţifică a acestor probleme se afla abia la începuturile ei, iar pînă atunci cercetarea lor a fost lipsită de o metodologie riguroasă, incluzînd de obicei generalizări nejustificate — extinderea unor observaţii referitoare la texte limitate şi specifice (de pildă, o anumită operă poetică) asupra întregului ansamblu al limbii respective.

Date mai amănunţite privind reacţiile kinestezice la unităţi sonore izolate — fonemele — semnalate de diferiţi autori, cf. în articolul: **С. М. Эйзенштейн,** ***Вертикальный монтаж*****, Избранные произведения, т. 2, Москва, 1964,** p. 200 şi urm., unde, între altele, se citează celebrul sonet al lui Rimbaud, care a slujit drept prototip pentru observaţia lui Balmont la care se referă Vîgotski. Dintre poeţii ruşi moderni, cel care a întreprins îndeosebi numeroase încercări de semantizare a unor foneme izolate a fost Hlebnikov (poemul *Zanghezi*, multiplele încercări teoretice şi practice; vezi, de exemplu, **Собрание произведений Велемира Хлебникова, т. III, Ленинград, 1931,** p. 325). — *83.*

26 *...simbolismul fonetic.* — Vezi, între altele, W. Wundt, *Volkspsychologie*, I, 1905. Vezi şi: E. Sapir, *A study in phonetique symbolism*, „Journal of Experimental Psychologie", 1929, 12 (*Selected writings in language, culture and personality*, Berkeley—Los Angeles, 1951); G. La Drière, *Structure sound and meaning*, „Sound and poetry", ed. by N. Frye, New York, 1957, pp. 85—108; W. Kayser, *Die Klangmalerei bei Harsdörffer*, 2 Aufl., Göttingen, 1962; **В. Н. Топоров,** ***К описанию некоторых структур, характеризующих преимущественно низшие уровни в несколь-***

ких поэтических текстах, «Ученые записки Тартуского государственного университета», вып. 181 (Труды по знаковым системам, II), Тарту, 1966. — *83*.

27 *...cercetători ca Njirop și Grammont...* — Lucrările acestor cercetători, reprezentanți ai esteticii psihologice, s-au bucurat de mare popularitate în epocă — vezi referatul lui Vlad Șklovski, publicat în «Сборники по теории поэтического языка», вып. 1, Петроград., 1916. — *83*.

28 *Sunetele pot deveni expresive dacă la aceasta contribuie versul.* — Cu privire la organizarea fonică a versului vezi Е. Д. Поливанов, *Общий фонетический принцип всякой поэтической техники*, «Вопросы языкознания», 1963, No 1, pp. 99—112 (cf., de asemenea, cercetările lui S. I. Bernștein privind structura fonică a unor poezii ca și lucrările lui R. O. Jakobson indicate mai sus). O importanță deosebită prezintă fragmentele recent editate din lucrările de poetică ale lui F. de Saussure, în care se arată că organizarea fonică a versului (în orice caz, în poezia specifică multor limbi indo-europene vechi) era determinată de cuvîntul cheie din punct de vedere semantic, cuvînt ale cărui sunete se repetau în celelalte cuvinte ale textului (în timp ce cuvîntul-cheie ca atare putea să nu fie numit în poezie) — vezi *Les anagrammes de Ferdinand de Saussure*, „Mercure de France", 1964, II; cf. R. Jakobson, Selected Writings, vol. IV, The Hague, 1966, pp. 606—607; 680—686. În poezia contemporană, în cazul unor construcții asemănătoare, cuvîntul-cheie este de obicei enunțat — cf. catrenul lui O. Mandelștam, construit pe baza structurii fonice a cuvîntului-cheie *Voronej*:

Пусти меня, отдай меня, Воронеж —
Уронишь ты меня иль проворонишь,
Ты выронишь меня или вернешь —
Воронеж — блажь, Воронеж — ворон, нож.

[Mă lasă, slobozește-mă, Voronej — /Mă pierzi ori mă lași să-ți scap; /Mă rătăcești ori mă întorci la tine — /Voronej este o fericire, Voronej e un corb, e un cuțit.]

Concepția acestei organizări fonice a versului, unde sunetele sînt date de cuvîntul-cheie, face posibilă trecerea de la studierea orchestrării fonice și a repetițiilor fonice ca atare (studiate de Andrei Bielîi, iar mai tîrziu de O. M. Brik și de alți teoreticieni ai *Opoiaz*-ului) la studierea conexiunii dintre aceste repetiții și tema poeziei date. Și aici (ca și în limba conside-

rată în ansamblu) cuvîntul-cheie reprezintă punctul de intersecție dintre relațiile sonore și cele semantice. — *84.*

29 ...*cele mai imediate cauze ale efectului artistic se ascund în inconștient*... — În ultima vreme, importanța cercetării proceselor inconștiente în legătură cu studierea cibernetică a artei a fost subliniată de A.N. Kolmogorov — cf.: А. Н. Колмогоров, *Автоматы и жизнь*, сб. «Возможное и невозможное в кибернетике», Москва, 1963. — *87.*

30 * Remarcăm existența unor cazuri care demonstrează exact contrariul. Adesea copiii se rușinează de jocurile lor față de cei mari și le ascund, chiar dacă aceste jocuri nu au nimic nepermis. Mai ales cînd copiii se joacă de-a oamenii mari, prezențele străine de joc îi încurcă și îi fac să se rușineze. Această trăsătură a jocului reprezintă, probabil, o rădăcină profund intimă a acestuia, fiind comună și pentru fanteziile de mai tîrziu. — *91.*

31 ...*arta apare ca un fel de tratament terapeutic*... — O ilustrare interesantă a acestei sfere de idei o pot oferi scrisorile lui R. M. Rilke, din perioada cînd scriitorul discuta posibilitățile de tratament prin intermediul psihanalizei, arătînd că, în ceea ce îl privește, tratamentul acesta ar deveni posibil numai în cazul în care n-ar mai scrie nimic niciodată — vezi scrisoarea către Emil von Gebsattel din 24 ianuarie 1912 (Rainer Maria Rilke, *Briefe*, Wiesbaden, 1950, p. 349) și cea către Lou Andreas Salomé din aceeași dată (R. M. Rilke, *Briefe aus den Jahren 1907 bis 1914*, Leipzig, 1933, p. 180). Un exemplu de critică a psihanalizei pe calea artei, avînd la bază un punct de vedere analogic, îl oferă ultimul ciclu de povestiri de Salinger, unde eroul principal — poetul Seymoor — moare (se îmbolnăvește de nevroză și-și pune capăt zilelor) după ce face încercarea de a urma un tratament prin psihanaliză. În intenția artistică a lui Salinger apare limpede opoziția dintre psihanaliză, în forma ei epigonică vulgarizată, și creația poetică, printre ai cărei reprezentanți Salinger îl înscrie pe Freud, dar nu și pe urmașii săi (vezi îndeosebi J. D. Salinger, *Seymoor — An Introduction* și *Raise High the Room Beaf, Carpenters*; cu privire la concepția lui Salinger în general, vezi Е. В. Завадская, А. М. Пятигорскнй, *Отзвуки культуры Востока в произведениях Дж. Д. Сэлинджера*, «Народы Азии и Африки», 1966, № 3). — *93.*

32 * Dacă psihanaliștii (Rank, Sachs) au dreptate atunci cînd afirmă că *orice* operă de artă își are temeiul într-un conflict general-uman (*orice* vanitos este un Macbeth), apare de neînțeles de ce toate formele artei înregistrează schimbări atît de rapide. Și, în general, concepția psihanalizei reduce forma, adică specificul artei, la înfrumusețare, la nadă, la *Vorlust*,

cu alte cuvinte — în loc să soluționeze problema, sar vitejește dincolo de ea. — *94*.

33 ...*inconștientul în artă se transformă în social*. — Observații critice la adresa psihanalizei, în parte similare cu obiecțiile formulate de L.S. Vîgotski, au dus mai tîrziu la transformarea fundamentală a concepției psihanalitice asupra artei, în primul rînd în lucrările lui C. G. Jung —vezi C. G. Jung, *Psichoanalyse und Dichtung*; C. G. Jung, *Gestaltungen des Unbewussten*, Zürich, 1950; C. G. Jung, *Seelenprobleme der Gegenwart*, Zürich, 1946; M. Bodkin, *Archetypical patterns in poetry*, Oxford, 1934; vezi, de asemenea, expunerea sumară a ideilor estetice ale lui Jung în lucrările: M. Wehrli, *Allgemeine Literaturwissenschaft*, Berna, 1951; K. E. Gilbert, H. Kuhn, *Istoria esteticii*, ed. rom. Ed. Meridiane, Buc., 1972; Ch. Baudouin, *L'oeuvre de Jung et la psichologie complexe*, Paris, 1963; cu privire la estetica psihanalizei, vezi și antologia indicată mai sus: M. Reider (îngrijitor), *O carte contemporană de estetică*. Năzuința de a depăși hotarele pansexualismului freudian este caracteristică și pentru o serie de alți cercetători, care au încercat să studieze limba, arta și alte sisteme de semne din punctul de vedere al teoriei inconștientului — cf., în particular, E. Sapir, *Selected writings in language culture and personality*, Berkeley—Los Angeles, 1951. — *104*.

34 ...*realizează... izolarea de realitate, necesară... în vederea impresiei estetice*. — Problema izolării, luată în discuție în mai multe rînduri în această carte, apare deosebit de acută în legătură cu un procedeu caracteristic pentru diferitele forme ale artei în secolul XX: includerea lucrului ca fapt, fără nici o transformare, în alcătuirea operei de artă (cf. includerea în tablouri a unor bucăți de hîrtie, de afișe etc. la Braque și la Picasso în perioada timpurie; folosirea cronicii gazetărești în „cineochi" la Dos Passos); „cineadevărul" la Dziga Vertov (vezi Дзига Вертов, *Статьи, дневники, замыслы*, Москва, 1966) și la continuatorii săi occidentali din ultimii ani etc. — *126*.

35 ...*el este în primul rînd un personaj care acționează nu în virtutea cutărui caracter, ci în virtutea trăsăturilor generale ale existenței sale*. — În exemplarul lui Eisenstein, în dreptul acestui pasaj este notat pe margine: „Este adevărat atît pentru comedia măștilor cît și pentru Teatrul elizabetan". Adnotarea: „Masca? Comedia măștilor?" a mai fost făcută de Eisenstein și înainte, acolo unde este vorba de comparația cu figura de șah. La Eisenstein, interesul pentru teatrul măștilor se asociază cu însușirea experienței acestui teatru în filmele începînd cu cele de inspirație mexicană

(măștile de la sărbătoarea populară) pînă la seria a doua din *Ivan cel Groaznic*. Rolul animalelor în fabulă i-a putut trezi interesul și în legătură cu metaforele „animaliere", folosite pentru reprezentarea oamenilor în cadrul primelor sale filme (*Greva, Octombrie*). — *130*.

36 *...eroul este doar o figură de șah...* — Asimilarea eroului cu o figură de șah, adică interpretarea lui ca punct de intersecție al unor anumite corelații de structură, consună cu interpretarea analogică a semnului limbii naturale din lingvistica structurală, începînd cu F. de Saussure (F. de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Lausanne, 1916), și a semnului limbajului formalizat în matematică. Drept care ideea respectivă prezintă un deosebit interes pentru confruntarea semiotică a artei cu alte sisteme de semne. O idee asemănătoare (în urma lui Vîgotski) a fost dezvoltată de Propp în lucrarea sa privind structura morfologică a basmului fantastic, unde eroii de basm sînt considerați ca puncte de intersectare a funcțiilor. — *133*.

37 *...fabula la care ne referim conține un viciu de logică.* — În acest loc, Eisenstein, care adesea își nota diverse idei pe margine, în diferite limbi, a scris: „*True to any art*" („Valabil cu privire la orice artă"). — *137*.

38 * „Morala" a început să joace același rol și într-o serie de alte opere. Voi aminti rolul, foarte instructiv pentru explicație, care revine elementului morală în *Căsuța din Colomna* de Pușkin:

«— Да нет ли хоть у вас нравоученья.
— Нет... или есть: минуточку терпенья.
Вот вам мораль: по мненью моему,
Кухарку даром нанимать опасно;
Кто ж родился мужчиною — тому
Рядиться в юбку странно и напрасно.
Когда-нибудь придется же ему
Брить бороду себе, что несогласно
С природой дамской. Больше ничего
Не выжмешь из рассказа моего».

[„N-avem de tras măcar o-nvățătură?" / „De-o fi sau ba — tăceți un pic din gură... / Morala, iat-o: cred neindicat / Să-ți iei pe gratis o bucătăreasă; / Iar pentru cel ce s-a născut bărbat / E inutil să-și pună fustă-n casă / Că tot va fi silit, neapărat, / Să-și radă barba, și-asta nu cadrează / Cu femeiasca fire... Nu se poate / Din ce-ați citit, mai mult de-atîta scoate".

În românește de *Miron Radu Paraschivescu*] — *141*.

39 *...tonul aparte de povestitor...* — Pentru analiza fabulei aici este folosită teoria *skaz*-ului, elaborată în anii '20 de către reprezentanții școlii formale (în primul rînd de B. M. Eihenbaum), iar mai tîrziu de M. M. Bahtin în a sa analiză a cuvîntului într-un text literar [vezi M. Bahtin, *Problemele poeticii lui Dostoievski*, ed. Univers, 1970, p. 264 și urm.]. Semnalăm că și aici realizările teoretice ale științei literaturii au mers mînă în mînă cu achizițiile de ordin practic ale literaturii, care în acei ani au dat modele neîntrecute de *skaz* în operele lui M. Zoșcenko, I. Babel și ale altor scriitori. — *141*.

40 *...ne-am ales fabulele lui Krîlov...* — În completare la bibliografia veche despre Krîlov, indicată în cartea lui L. S. Vîgotski, vezi de asemenea: Н. Л. Степанов, *Крылов. Жизнь и творчество*, Москва, 1949; Н. Л. Степанов, *Вступительная статья к книге «Русская басня XVIII и начала XIX века»*, Ленинград, 1951; Н. Л. Степанов, *Мастерство Крылова-баснописца*, Москва, 1954. — *148*.

41 * Este interesant că de aceste fapte s-au lovit și oameni care împărtășesc o părere opusă asupra fabulei. Cf. la V. Vodovzov:

„Fabula *Cioara și Vulpea* redă istețimea și abilitatea vulpii, care reușește s-o înșele pe cioara cea proastă și să-i ia brînza. Ideea morală a fabulei constă în a arăta cum este pedepsit acela care își pleacă urechea la vorbe măgulitoare — o lecție foarte practică și utilă pentru lume fără experiență. Pe de altă parte, arta fățarnicului este înfățișată aici atît de jucăuș, încît nici nu se vede ticăloșia minciunii. Mai-mai am zice că vulpea are dreptate s-o înșele pe cioară, care n-are altă vină decît prostia: vulpea cea șireată vă amuză cu viclenia ei și nu simțiți pentru ea nici urmă de dispreț. Într-un alt caz, rîsul pe care îl provoacă aici cioara cea proastă ar fi fost imoral. De exemplu, dacă va rîde de ea un copil, pornit pe minciuni și viclenii, fabula, desigur, nu-și va atinge scopul“ (pp. 72—73).

„În aparență, fabula *Caftanul lui Trișka* conține o poveste foarte simplă și amuzantă. Trișka retează mînecile ca să pună petice la coate, taie din poale ca să înnădească mînecile. Dar dacă veți încerca să lămuriți ca lumea sensul acestei fabule, va trebui să vă adresați unor obiecte ce depășesc sfera noțională a copiilor. Copilul va înțelege mai degrabă că Trișka este un meșter iscusit în treburile sale; dar aplicînd fabula la viața copiilor, o vom lipsi de caracterul ei satiric“ (*О педагогическом значении басен Крылова*, «Журн. Мин-ва нар. просв.», 1863, декабрь, p. 74). — *148*.

42 *...și momentul victoriei într-un plan echivalează cu momentul înfrîngerii în celălalt.* — În manuscrisul aflat la el, Eisenstein a notat în dreptul

acestor rînduri din monografia lui Vîgotski : *„Usual in a good construction"* („Obişnuit într-o construcţie bună"). — *151.*

43 *...ţipătul cocoşului... este la locul lui...* — În planul mitologiei comparativ-istorice, cîntecul cocoşului este apreciat în primul rînd ca un simbol mitologic străvechi, cunoscut de diferite popoare. Interpretarea lui emoţională care ni se propune aici nu poate explica originea acestui simbol, deşi poate fi adevărată cu aplicare la unele cazuri ulterioare ale folosirii lui. — *161.*

44 *...adevăratul secret... este să nimicească conţinutul prin formă.* — Cu privire la interpretarea cuvîntului *formă*, vezi capitolul următor, în special pp. 241—242. Ideea lui L. S. Vîgotski despre contradicţia dintre formă şi conţinut a trezit un viu interes la S. M. Eisenstein, care a subliniat, pe exemplarul găsit recent în arhiva sa, toate pasajele din carte unde autorul dezvoltă această idee. — *184.*

45 *Elementele fundamentale... le putem considera elucidate într-o măsură cu totul suficientă...* — Aici şi în continuare sînt folosite pe larg rezultatele obţinute în cercetarea structurii nuvelei în cadrul lucrărilor aparţinînd reprezentanţilor şcolii formale. — *185.*

46 *Acestea sînt cele patru linii...* — În ediţia de faţă desenele 1—6 au fost reconstituite după manuscrisul lui Vîgotski, descoperit de N. I. Kleiman în arhiva lui S. M. Eisenstein. [În ediţia românească, desenele 1—5 au fost confruntate şi cu schiţele din lucrarea lui Sterne *Tristram Shandy*.] Vezi p. 194. — *188.*

47 *...aşezarea artificială a cuvintelor, care le transformă în vers...* — În momentul de faţă, aceeaşi idee poate fi exprimată în termeni mai precişi referitor la sintaxă: într-o frază, construită după normele sintaxei obişnuite, nu este permisă o dispoziţie a cuvintelor în care cuvinte aflate într-o corelaţie gramaticală directă să fie despărţite prin alte cuvinte, necorelate cu ele; această interdicţie nu-şi are valabilitatea în limbajul poetic. — *188.*

48 *...aşa-numitele digresiuni... alcătuiesc... procedeul stilistic principal în structura întregului roman, melodia subiectului său.* — În legătură cu analiza digresiunilor din *Evgheni Oneghin* credem necesar să semnalăm că, într-o formă artistică (în calitate de digresiuni analogice), funcţia acestora constituie obiectul unei discuţii amănunţite în romanul lui Louis Aragon, *La Mise à mort* (Paris, 1965). Construcţia romanului reprezintă o serie de asemenea digresiuni, iar autorul subliniază că s-a orientat după structura din *Evgheni Oneghin*, operă citată din plin în romanul lui Aragon (în cazul dat, orientarea aceasta se asociază cu întoarcerea la principiile prozei supra-

realiste şi cu o influenţă posibilă a „noului roman"). Vezi, de asemenea, analiza lui Vîgotski asupra romanului *Evgheni Oneghin* la p. 284 şi urm. — *189*.

49 *Astfel procedează cercetătorii versului, atunci cînd vor să stabilească legile ritmului...* — Autorul se referă la metodologia expusă, în special, în lucrările lui B. V. Tomaşevski şi G. A. Şengheli (iar în ultima vreme, dezvoltată în lucrările lui A. N. Kolmogorov), unde examinarea statistică a tipurilor de ritm proprii cuvintelor din limbajul uzual serveşte drept bază spre a evidenţia elementele specifice pentru poetul analizat (de exemplu, cînd se ia în studiu deosebirea pe care o prezintă iambul poetului în cauză în raport cu iambul „calculat" sau „ideal", care nu poate fi construit decît pornindu-se de la legităţile de ritm ale limbii, fără a se face apel la vreun fel de date suplimentare). — *191*.

50 Reprezentarea compoziţiei nuvelei dată de Vîgotski în text prezintă un deosebit interes pentru experienţele ulterioare privind formalizarea modelelor de nuvelă, care pot găsi sprijin şi în modalităţile de prezentare a structurii sintactice elaborate de lingvistica contemporană, deosebind structuri cu intersectarea săgeţilor, ce conexează cuvintele dependente între ele, şi structuri fără asemenea intersectări (structuri proiective). În această terminologie, „nonproiectivitatea" (adică împletirea complexă a episoadelor, cînd între evenimentele legate prin relaţii temporale şi cauzale se introduc episoade fără legătură cu acestea) este caracteristică unor opere de artă din secolul XX, precum filmele lui Fellini (*8 1 /2*), Bergman (*Poiana cu fragi*), Alain René (*Vara trecută la Marienbad* şi *Războiul s-a sfîrşit*), piesele lui A. Miller (*După căderea în păcat*), romanele lui Faulkner. Semnalăm că, în ediţiile următoare ale unor romane ale sale, caracterizate printr-o compoziţie deosebit de complexă (*The sound and the fury*, *Absalom, Absalom !*), Faulkner însuşi a ataşat descrierea „dispoziţiei" (în terminologia lui Vîgotski). — *192*.

51 *...în povestire evenimentele nu se desfăşoară în linie dreaptă...* — De fapt, Vîgotski introduce aici deosebirea dintre timpul real şi timpul literar, studiată ulterior într-un mare număr de lucrări, consacrate în special creaţiei autorilor din secolul XX; cf. în special studiul lui G. Müller *Die Bedeutung der Zeit in der Erzählungskunst*, Bonn, 1946, care abordează îndeaproape problema enunţată; vezi, de asemenea: E. Staiger, *Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters*, Zürich, 1939; G. Poulet, *Etudes sur le temps humain*, Edinburgh, 1949; Paris, 1950; Paris, 1964. Cu referire la literatura rusă veche, o problemă asemănătoare a fost studiată recent în

studiile lui D. S. Lihaciov. Vezi: Д. Лихачев, *Время в произведениях русского фольклора*, «Русская литература», 1962, № 4, pp. 32—47; idem, *Эпическое время русских былин*, «Сборник в честь акад. Б. В. Грекова», Москва-Ленинград, 1952, pp. 55—63; idem, *Из наблюдений над лексикой «Слова о полку Игореве»*, «Известия Отделения литературы и языка АН СССР», т. VIII, 1949, вып. 6, pp. 551—554; cf. В. В. Иванов, В. Н. Топоров, *Славянские языковые моделирующие семиотические системы*, Москва, 1965, p. 188 şi urm.; В. В. Иванов, В. Н. Топоров, *К описанию некоторых кетских семиотических систем*, «Ученые записки Тартуского государственного университета», «Труды по знаковым системам», т. II, Тарту, 1966, p. 122; В. В. Иванов, *Проблемы времени в науке и искусстве XX века*, Симпозиум «Творчество и научный прогресс», Ленинград, 1966, p. 24; J.-P. Sartre, *À propos de „Le bruit et la fureur": la temporalité chez Faulkner*, „La Nouvelle Revue Française", 52, 1939, pp. 1057—1061; 53, pp. 147—151 (traducerea engleză în cul. „William Faulkner. Three decades of criticism", New York-Burlingame, 1963, pp. 225—232). O reprezentare grafică a structurii operei (apropiată de ideile lui Vîgotski), unde evenimentele nu se desfăşoară în linie dreaptă, va realiza mai tîrziu Eisenstein, care a semnalat că „în literatura rusă, *Duelul* de Puşkin, *Respiraţie uşoară* de Iv. Bunin, ca şi nenumărate alte modele ne oferă exemple clasice de naraţiune neconsecutivă" (С. М. Эйзенштейн, *Неравнодушная природа*, Избранные произведения, т. 3, Москва, 1964, p. 311). În cazul de faţă, s-ar putea ca nuvela *Respiraţie uşoară* să fie pomenită datorită faptului că Eisenstein, prieten cu L. S. Vîgotski, cunoştea bine manuscrisul acestuia cu privire la psihologia artei. — *195*.

52 *...această dominantă este, desigur, „respiraţia uşoară"*. — Conceptul de dominantă, introdus aici de Vîgotski, constituie unul din cele mai importante concepte ale ştiinţei literare şi ale lingvisticii structurale; vezi Б. М. Эйхенбаум, *Мелодика стиха*, Петроград, 1922. — *202*.

53 *...pentru acţiunea emoţională a fiecărei opere apare semnificativ sistemul de respiraţie...* — Spre deosebire de lucrările timpurii, care semnalau legătura dintre respiraţie şi receptare estetică (vezi G. Santayana, *The sense of beauty*, New York, 1896, p. 56), L. S. Vîgotski a urmărit verificarea experimentală a acestei ipoteze. Totuşi, rezultatele experimentelor descrise nu pot fi considerate în nici un caz definitive. Una dintre dificultăţile principale este aceea de a delimita mecanismele care pot determina ritmul respiraţiei în funcţie de factori cu totul diferiţi (influenţa emoţională a operei, structura sintactică a acesteia etc.). — *206*.

54 *...regele... devine această interpretare antipodul eroic al lui Hamlet.* — Ideea aceasta a mai fost formulată de către Vîgotski și în amplul său studiu despre *Hamlet* [cuprins în ediția sovietică a *Psihologiei artei* din 1968]. — *217.*

55 *...a elucida unele particularități în funcție de tehnica și construcția scenei shakespeareene...* Cu privire la scena din teatrul shakespearean, cf. А. А. Смирнов, *Шекспир*, Ленинград-Москва, 1963, p. 35 și urm. — *217.*

56 *Trebuie să luăm tragedia așa cum este ea... fără a apela la tot felul de tîlcuiri* — Prima încercare a lui Vîgotski „de a privi tragedia așa cum este ea", „fără a apela la tot felul de tîlcuiri", o reprezintă studiul său despre *Hamlet* [vezi ediția sovietică a *Psihologiei artei* din 1968]. — *223.*

57 *...consideră că Shakespeare... complică acest caracter ca el să se potrivească mai bine cu concepția... fabulației...* — Cu privire la aspectele artificiale din arhitectonica pieselor lui Shakespeare, cf. Б. Л. Пастернак, *Заметки к переводам шекспировских трагедий*, «Литературная Москва», Москва, 1956, pp. 799—800. — *226.*

58 *...comparația dintre saga lui Hamlet și tragedia lui Shakespeare.* — Shakespearologia contemporană s-a ocupat în amănunt de problemele privind legătura dintre *Hamlet* al lui Shakespeare și antecedentele acestuia nu numai în saga despre Hamlet, dar și în tragedia lui Kead; vezi И. А. Аксенов, *Шекспир*, Москва, 1937, precum și bibliografia cu privire la Shakespeare, indicată în comentariul [p. 524 și urm. din ediția sovietică a *Psihologiei artei*] la lucrarea timpurie a lui Vîgotski despre Hamlet. — *228.*

59 *... toate evenimentele ... sînt măsurate... în planul timpului convențional...* — În analiza tragediei, autorul face uz de concepția timpului scenic, diferit de timpul existențial. Cf. cele spuse mai sus cu prilejul analizei timpului în nuvelă. — *229—230.*

60 *Absurdul este îndepărtat, ca printr-un paratrăsnet...* — Analiza corelației dintre sens și absurd în tragedie are o importanță excepțională în teoria contemporană a teatrului, unde problema folosirii scenice a absurdului a fost pusă de piesele semnate de Ionescu, Beckett, Albee (ultimul consideră drept precursorul cel mai evident al acestui teatru pe Cehov, cf. *Trei surori*; izvoare și mai îndepărtate ale unor aspecte proprii „antiteatrului" ar putea fi căutate la Aristofan). În analiza lui Vîgotski este importantă ideea că la Shakespeare absurdului îi revine rolul de „paratrăsnet" în vederea salvării sensului (spre deosebire de unele piese contem-

porane, unde echilibrul dintre absurd şi sens este încălcat în favoarea absurdului, poziţie pe care se plasează frecvent teoreticienii antiteatrului). — *241.*

61 * În ultimul timp, dintre psihologi, prof. univ. A. K. Borsuk s-a pronunţat din nou întru apărarea principiului economiei forţelor. „Trăirile estetice sînt acelea care şi în măsura în care sînt condiţionate de procesul de orientare, ce intră în alcătuirea lor, desfăşurîndu-se după principiu consumului minim de forţe" (*«Эстетическое» и «прекрасное» в освещении биопсихологии*, сб. «Вопросы воспитания нормального и дефективного ребенка», Москва-Петроград, ГИЗ; 1924, p. 31). În acest caz, însă, o teoremă geometrică ne-ar oferi cea mai mare desfătare estetică, fără să mai vorbim de telegrama de afaceri bine întocmită. Şi de ce trăirea estetică ne provoacă emoţie? — *256.*

62 *...acest raţionament... naiv... să-şi aibă valabilitatea în cazul dispunerii prozaice a ideilor...* — În particular, deosebirea se referă la aşa-numita „segmentare actuală" a propoziţiei, prin care se aduce în prim plan cuvîntul (sau grupul de cuvinte) avînd un rol deosebit pentru vorbitor. — *259.*

63 *...atît de necesarmente proprie impresiei estetice i se pare prezenţa unor sentimente antitetice.* — Îmbinarea dintre tragic şi comic începe să se observe chiar şi în stadiile cele mai timpurii ale artei, în speţă sub aspectul rîsului pe seama morţii, cf. mai ales: **В. Я. Пропп**, *Ритуальный смех в фольклоре*, «Ученые записки Ленинградского государственного университета», № 46, Ленинград, 1939; P. Bogatyrev, *Les jeux dans les rites funèbres en Russie subcarpatique*, „Le Monde slave", N.S., III, 1926; R. Jakobson, *Medieval Mock Mystery* (*The Old Czech „Unguentarius"*), „Studia philologica et litteraria in honorem L. Spitzer", Bern, 1958, p. 262; **С. М. Эйзенштейн**, *Монтаж*, Избранные произведения, т. 2, М., 1964, pp. 364—366 (despre sărbătoarea populară mexicană „Două morţi", turnată în cadrul filmului neterminat al lui Eisenstein); A. Dundes, *Summoning deity through ritual fasting*, „The American Imago", vol. 20, 1963, p. 217. Interpretarea semiotică a rîsului pe seama morţii cu aplicare la finalurile tragediilor shakespeariene a fost dată în articolul lui Pasternak, citat mai sus. — *271.*

64 *...catharsis...* — idei înrudite se pot găsi nu numai în poetica grecilor antici (la Aristotel), dar şi în poetica vechilor hinduşi, în învăţătura asupra raselor. — *272.*

65 *... un tetrametru iambic...* — O determinare mai strictă a iambului se reduce la cerinţa, în virtutea căreia, atunci cînd cuvîntul este repartizat pe silabă tare (cu soţ), accentul trebuie să cadă pe silaba tare. Cu privire

la metrul iambic, vezi: А. Прохоров, *Математический анализ стиха*, «Наука и жизнь», 1964, № 6, pp. 152—153. — *277*.

66 ... *o delimitare strictă a celor două noţiuni — măsura şi ritmul...* — În legătură cu analiza metrului şi a ritmului, în ultima vreme o serie de savanţi se pronunţă împotriva interpretării ritmului exclusiv ca transformare a metrului. Ritmul în sine se dovedeşte a fi o forţă activă, care participă la construirea întregii opere (v. К. Тарановский, *Основные задачи статистического изучения славянского стиха*, culegerea «Poetica. Poetyka. Поэтика», II, 1966, The Hague-Paris-Warszawa). Aşa, de exemplu, în *Poemul sfîrşitului* al Marinei Ţvetaeva, unde părţi diferite sînt realizate în metri diferiţi (iambic, trohaic, dactilic, amfibrahic, rusescul *dolnic*), domină un principiu unic de organizare ritmică, potrivit căruia ingambamentele şi accentele evidenţiază primele două silabe din vers, după care trebuie să urmeze intervale neaccentuate polisilabice (sau părţi de rimă polisilabice neaccentuate în metri de două picioare). Structura poemului este determinată de interacţiunea dintre ritm, în acest sens larg, şi metru. — *278*.

67 *Poezia este axată pe unirea a două elemente antipodice*. — Numeroase lucrări ale lui A. A. Potebnea oferă o analiză analogică a textelor de folclor, construite pe unirea unor elemente antipodice (de pildă, primăvara şi iarna etc.); v., de exemplu, analiza cîntecului ucrainean de primăvară: А. А. Потебня, *Слово о полку Игореве. Объяснение малорусской песни XVI века*, Харьков, 1914, p. 215. — *282*.

68 *...adevărata artă prelucrează impresia introdusă în ea din afară*. — Aceste idei prezintă o importanţă deosebită atunci cînd e vorba de aprecierea deformării proporţiilor în cadrul figurării artistice. Organicitatea figurării disproporţionale a obiectelor a subliniat-o în articolele sale timpurii Eisenstein, care în această ordine de idei a scris: „Reprezentarea obiectului în proporţiile ce-i sînt proprii în mod real (nerelaţional) nu înseamnă, bineînţeles, decît tributul plătit logicii formale ortodoxale, subordonării faţă de ordinea de neclintit a lucrurilor. În pictură şi în sculptură ea revine, periodic şi nelipsit, în epocile de statornicire a absolutismului, transformînd expresivitatea disproporţiei arhaice într-un ordonat «tabel al rangurilor», adecvat unei armonii fixate în mod cazon. Realismul pozitivist nu înseamnă nicidecum o formă corectă a percepţiei Înseamnă pur şi simplu o funcţie a unei anumite forme de rînduire socială, ca urmare a absolutismului de stat care impune o gîndire de stat unică. Uniformizarea ideologică, concretizată în imaginea şirurilor de uniforme ale regimentelor din gardă...“ (С. М. Эйзенштейн, *За кадром*, Избранные произведения, т. 2, Москва, 1964, p. 288). — *300*.

69 *...în drama lui Cehov au fost înlăturate toate indiciile care ar fi putut să motiveze... năzuința celor trei surori de a pleca la Moscova...* — Analiza piesei *Trei surori*, care ni se propune aici, prezintă o deosebită importanță sub aspectul problemei sensului și absurdului scenic, atît de actuală pentru teatrul contemporan. — *301.*

70 *...dualismul fundamental al emoției actoricești... ne îndreptățește... să extindem și asupra teatrului formula catharsis-ului...* — Această interpretare a psihologiei proprii emoției actoricești este foarte importantă în vederea depășirii unor prejudecăți de largă circulație, care au la bază o interpretare greșită a profundelor idei ale lui Stanislavski. — *304.*

71 *Lumea se varsă în om prin gura largă a pîlniei...* — Ipoteza unei legături posibile între premisele fiziologice ale artei și „principiul pîlniei" a fost reluată recent de către L. S. Salamon, care consideră că „pentru a explica unele premise emoțional-estetice din activitatea omului, se poate face apel la un fenomen cunoscut demult, numit «principiul pîlniei» sau «principiul căii comune»" (Л. С. Салямон, *О возможных физиологических предпосылках эмоционально-эстетической деятельности человека*, «Симпозиум по комплексному изучению художественного творчества. Тезисы и аннотации», Ленинград, 1963, p. 20 și urm.). Cf., de asemenea, ideile lui A. A. Potebnea cu privire la limbă: А. А. Потебня, *Из записок по теории словесности*, Харьков, 1905, p. 644. — *317.*

72 *Arta înseamnă socialul din noi...* — La acest pasaj se referă, probabil, excursul cu privire la legătura dintre artă și morală, care ni s-a păstrat printre hîrtiile lui Vîgotski: „Sub raport social arta reprezintă un proces complex de echilibrare cu mediul. Ca și echilibrul biologic, ea își are originea în incomoditate și urmărește să lichideze această incomoditate; și numai psihologia socială ne dezvăluie pînă la capăt semnificația practică a artei. Rolul ei educativ nu se reduce cîtuși de puțin la acela de a sluji unor scopuri morale, și sîntem gata să recunoaștem, împreună cu Evlahov, «creația ca antimoralitate» (А. Евлахов, *Введение в философию художественного творчества*, т. II, Варшава, 1912, p. 122). Mult mai judicios ar fi să spunem că între artă și morală există relații foarte complexe, și avem tot temeiul să apreciem că arta intră în contradicție cu morala mai curînd și mai des, decît merge în pas cu ea. Situația își are explicația în chiar esența celor două domenii. Morala este ceea ce se leagă în noi de frînă; în artă își află ieșirea tocmai ceea ce este neînfrînat în natura noastră: «E timpul să spunem, în sfîrșit, direct și deschis: arta nu conține în ea nimic generos, nimic înălțător în sens

moral — dimpotrivă, în esența ei ea reprezintă o negare absolută a oricărei morale » (ibid., p. 190). Dar același autor face cea mai mare eroare atunci cînd afirmă « creația ca antisocialitate ». Aici el pornește de la faptul că arta și societatea au interese deosebite, iar această deosebire o consideră ca primară și esențială, fiind înclinat să descopere rădăcinile artei în creația individuală. Dar o astfel de apreciere denotă o concepție extrem de naivă a corelației dintre artă și viață, ca și neînțelegerea funcției sociale, deosebit de complexe, pe care o îndeplinește arta. Aceasta, cum a spus Plehanov, poate fi diametral opusă vieții și să ofere orășanului o bucurie deosebită cu prilejul contemplării unui peisaj; ea poate să contribuie la eliminarea acelor aspecte din ființa noastră care n-au fost întrupate în viață și nu și-au găsit realizarea. Dar și în această ipostază ea rămîne profund socială."

În textul cărții, ideile lui Vîgotski privind funcția socială a artei și-au găsit o tratare convingătoare. Cît despre concepția banală a legăturii dintre artă și morală, criticată de atîtea ori de către Vîgotski, referirea la Evlahov are aici un caracter oarecum fortuit — s-ar fi putut referi cu infinit mai mult temei la Kierkegaard, care a analizat în amănunt problema corelației dintre etic și estetic, considerînd că sînt două căi perfect deosebite (aceeași problemă, preocupare permanentă a celor mai mari poeți ruși, este abordată în multe din articolele lui Blok, care în jurnalele sale amintește în această ordine de idei și numele lui Kierkegaard; de asemenea, în cel mai bun articol al Marinei Țvetaeva, *Arta în lumina conștiinței*). — *319*.

73 *Prin conștiință pătrundem în inconștient...* — În momentul de față problema corelației dintre conștient și inconștient cu aplicare la artă și la alte genuri ale activității creative a omului este studiată deosebit de atent în legătură cu primele experiențe ale cercetării creației artistice prin metode cibernetice, cf. n. 21. În lucrările sale scrise după această monografie, Vîgotski s-a ocupat de problema enunțată pe baza materialului oferit de limba naturală și de alte forme superioare ale activității psihice, care într-o etapă anume se automatizează (devin inconștiente), după care pot fi conștientizate (cu alte cuvinte, apare posibilitatea de a regla aceste programe inconștiente de comportament), v. Л. С. Выготский, *Развитие высших психических функций*, Москва, 1960. — *330*.

74 *...arta la copii...* — Problema psihologiei creative și a limbajului infantil s-a aflat în centrul atenției lui Vîgotski în anii '20 și '30. Este domeniul în care a dat lucrări ce l-au făcut cunoscut în întreaga lume; v. în

special: Л. С. Выготский, *Мышление и речь*, în volumul Избранные психологические исследования, Москва, 1956. — *331*.

75 *Fără o artă nouă nu va exista un om nou.* — Unele din lucrările ulterioare ale lui Vîgotski, consacrate rolului semnelor în reglarea comportamentului, pot fi apreciate ca rezultate ce se înscriu în desfășurarea programului de cercetări enunțate în ultimele fraze ale cărții. — *334*.

BIBLIOGRAFIE *

1. K. Marx, *Contribuţii la critica economiei politice. Prefaţă* — în K.Marx Fr. Engels, Opere alese în două volume, vol. I, ed. a III-a, Editura Politică, Buc., 1966.

2. K. Marx, *Ideologia germană* — în K. Marx, Fr. Engels, Opere, vol. 3, Editura Politică, Buc. 1958.

3. K. Marx, *Introducerea (Din manuscrisele economice din anii 1857-1858)* — în K. Marx, Fr. Engels, Opere, vol. 13, Editura Politică, Buc., 1962.

4. Fr. Engels, *Scrisoarea către Mehring din 14 iulie 1893* — în K. Marx, Fr. Engels, Opere alese în două volume, vol. II, ed. a III-a, Editura Politică, Buc., 1967.

5. Aihenvald I. (Айхенвальд Ю.), *Похвала праздности.* Сб. статей, М., «Костры», 1922.

6. Aihenvald I., *Силуэты русских писателей,* вып. 1, М., «Научное слово», 1908.

7. Aihenvald I., *Этюды о западных писателях,* М., «Научное слово», 1910.

8. Aristotel, *Poetica* — în vol. *Arte poetice. Antichitatea,* culegere îngrijită de D. M. Pippidi, Editura Univers, Buc., 1970.

9. Askoldov S. (Аскольдов С.), *Форма и содержание в искусстве слова,* «Литературная мысль», сб. 3, Л., «Мысль», 1925.

10. Bally Ch., *Французская стилистика,* М., Изд-во иност. лит., 1961.

11. Balmont K. (Бальмонт К.), *Поэзия как волшебство,* М., «Скорпион», 1915.

12. Batiuşkov F. D. (Батюшков Ф.Д.), *История русской литературы XIX века,* т. 4, гл. 9, М., Изд-во т-ва «Мир».

13. Bielinski V. G., (Белинский В. Г.), *Гамлет, драма Шекспира,* Собрание сочинений в 3-х томах, т. 1, М., 1948.

---

* Lucrările de la numerele 1 – 142 sînt indicate de autor în limba rusă, indicaţie respectată şi de către traducător, cu excepţia cazurilor cînd a făcut apel la versiunile româneşti ale lucrărilor citate.

14. Bielîi Andrei (Белый Андрей), *Поэзия Блока*, «Ветвь», сборник Клуба московских писателей, изд-во «Северные дни», М., 1917.

15. Bielîi Andrei, *Символизм*, книга статей, М., «Мусагет», 1910.

16. Behterev V. M. (Бехтерев В. М.), *Личность художника в рефлексологическом изучении*, «Арена», Театральный альманах под ред. Евг. Кузнецова, Пг., «Время», 1924.

17. Behterev V. M., *Коллективная рефлексология*,, Пг. «Колос», 1921.

18. Blonski P. (Блонский П.), *Педагогика*, М., ГИЗ, 1922.

19. Börne L., «*Гамлет*» *Шекспира*, Полное собрание сочинений в 3-х томах, т. 3, Спб. 1899.

20. Börne L., *Из моего дневника. Разговоры*. Полное собр. соч. в 3-х томах, т. 3, Спб., 1899.

21. Brandes G., *Шекспир. Его жизнь и произведения*, т. 2, М., 1901.

22. Briusov V. (Брюсов В.), *Синтетика поэзии*, «Проблемы поэтики», сб. статей под ред. В. Я. Брюсова, М. -Л., «Земля и фабрика», 1925.

23. Bücher K., *Работа и ритм*, М., «Новая Москва», 1923.

24. Bühler K., *Духовное развитие ребенка*, М., «Новая Москва», 1924.

25. Christiansen B., *Философия искусства*, Спб. «Шиповник», 1911.

26. Ciujak N. F. (Чужак Н. Ф.), *Под знаком жизнестроения (Опыт осознания искусства дня)*, «Леф», 1923, № 1.

27. Ciukovski K. (Чуковский К.), *Лепые нелепицы*, «Русский современник», 1924, № 4.

28. Croce B., *Estetica privită ca știință a expresiei și lingvistică generală*, Buc., Ed. Univers., 1971.

29. Darwin Ch., *О выражении ощущений у человека и животных*, Спб., 1896.

30. Dicționarul enciclopedic Brockhaus și Evfron, vol. III. Spb., 1891.

31. Diderot D., *Парадокс об актере*, М., 1933.

32. Dowden E., *Шекспир. Критические исследования его мысли и его творчества*, Спб., «Славянская печать», 1880.

33. Eihenbaum B. (Эйхенбаум Б.), *Вокруг вопроса о «формалистах»*, «Печать и революция», кн. 5, 1924.

34. Eihenbaum B., *Сквозь литературу*, Сб. статей, Л., „Academia“, 1924.

35. Eihenbaum B., *Молодой Толстой*, Пг.-Берлин, Изд-во З. И. Гржебина, 1922.

36. Enghelgardt B. M. (Энгельгардт Б. М.), *А. Н. Веселовский*, Пг., «Колос», 1924.

37. Ermakov Iv. Dm. (Ермаков Ив. Дм.), *Очерки по анализу творчества Н. В. Гоголя*, М.-Пг., ГИЗ, 1923.

38. Ermakov Iv. Dm., *Этюды по психологии творчества А. С. Пушкина (Опыт органического понимания «Домика в Коломне», «Пророка» и маленьких трагедий)*, М.-Пг., 1923.

39. Evlahov A. (Евлахов А.), *Введение в философию художественного творчества*. Опыт историко-литературной методологии, т. 1, Варшава, 1910.

40. Fischer, K., *Гамлет Шекспира*, М., издание журн. «Правда», 1905.

41. Freud S., *Леонардо да Винчи*, М., «Современные проблемы», 1912.

42. Freud S., *Основные психологические теории в психоанализе*, Сб. статей, М., 1923.

43. Freud S., *Остроумие и его отношение к бессознательному*, М., 1925.

44. Freud S., *Психологические этюды. Навязчивые действия и религиозные обряды. Поэт и фантазия. «Культурная» сексуальная мораль и современная нервозность*, изд. 2, М., 1912.

45. Freud S., *Психология масс и анализ человеческого «я»*, М., «Современные проблемы», 1925.

46. Frice V. M. (Фриче В. М.), *Очерки социальной истории искусства*, М., «Новая Москва», 1923.

47. Gherşenzon M. (Гершензон М.), *Видение поэта*, М., 1919.

48. Gornfeld A. (Горнфельд А.), *Боевые отклики на мирные темы*, Л., «Колос», 1924.

49. Gornfeld A., *Муки слова. Памяти Пушкина*, Спб., «Светоч», 1906.

50. Gornfeld A., *О толковании художественного произведения*, Спб., «Русское богатство», 1912, февраль.

51. Gornfeld A., *Пути творчества. Статьи о художественном слове*, Пг., «Колос», 1922.

52. Grigoriev Apollon (Григорьев Аполлон), *Великий трагик*, Рассказ из книги *Одиссея о последнем романтике*, М., Универсальная библиотека, 1915.

53. Grigoriev Apollon, *Офелия*, Полн. собр. соч. и писем в 12-ти томах, т. 7.

54. Grigoriev M. S. (Григорьев М. С.), *Введение в поэтику*, ч. 1, М., 1924.

55. Gross K. *Душевная жизнь ребенка*, Киев, 1916.

56. Guyau J.-M., *Искусство с точки зрения социологии*, Спб., изд. Л. Ф. Пантелеев, 1891.

57. Hamann R., *Эстетика*, М., «Проблемы эстетики», 1913.

58. Hausenstein W., *Искусство и общество*, М., «Новая Москва», 1923.

59. Hausenstein W., *Опыт социологии изобразительного искусства*, М., «Новая Москва», 1924.

60. Hennequin E., *Опыт построения научной критики (Эстопсихология)*, Спб., изд. журн. «Русское богатство», 1892.

61. Iakubinski L. (Якубинский Л.), *О звуках стихотворного языка*, «Поэтика. Сборники по теории поэтического языка», вып. 3, Пг., «Опояз», 1919.

62. Ivanov Viaceslav (Иванов Вяч.), *Борозды и межи*. Опыты эстетические и критические, М., «Мусагет», 1916.

63. Ivanov Viaceslav, *По звездам*, Спб., Изд-во «Оры», 1909.

64. Ivanovski B. (Ивановский Б.), *Методология введения в науку и философию*, 1923.

65. Izmailov A. A. (Измайлов А. А.), Статья в Полном собрании сочинений А. П. Чехова, т. 22, Пг., 1918, стр. 264—265.

66. James William, *Многообразие религиозного опыта*, М., изд. журн. «Русская мысль», 1910.

67. Jirmunski V. (Жирмунский В.), *Введение в метрику. Теория стиха*, Л., „Academia", 1925.

68. Jirmunski V., *Вопросы теории литературы (статьи 1916—1926 годов)*, Л., „Academia", 1928.

69. Jirmunski V., *Задачи поэтики*, «Задачи и методы изучения искусств», Пг., „Academia", 1924.

70. Jukovski V. A. (Жуковский В. А.), *Сочинения*, М., Гослитиздат, 1954.

71. Kallaş V. V. (Каллаш В. В.), *Лирические стихотворения и басни Крылова*, И. А. Крылов, Полное собрание сочинений, т. 4., Спб., «Просвещение», 1905.

72. Kenevici V. (Кеневич В.), *Библиографические и исторические примечания к басням Крылова*, Спб., 1868.

73. Kirpicinikov A. I. (Кирпичников А. И.), *Очерки по истории новой русской литературы*, Спб., 1896.

74. Krucionih A. (Крученых А.), *Декларация заумного языка*, Баку, 1926.

75. Külpe O., *Введение в философию*, Спб., 1908.

76. Külpe O., *Современная психология мышления*, «Новые идеи в философии», Сборник шестнадцатый. Психология мышления, Спб., «Образование», 1914.

77. Lalo Ch., *Введение в эстетику*, M., «Труд», 1915.

78. Lazurski A. F. (Лазурский А. Ф.), *О влиянии различного чтения на ход ассоциаций*, «Неврологический вестник», т. 8, вып. 3, 1900.

79. Lazurski A. F., *Психология общая и экспериментальная*, Л., 1925.

80. Lunacearski A. V. (Луначарский А. В.), *Основы позитивной эстетики*, M.-Пг., 1923.

81. Lunacearski A. V., *К вопросу об искусстве. Этюды*, сб. статей, M.-Пг., 1922.

82. Meumann E., *Эстетика*, ч. I, 1919.

83. Meumann E., *Эстетика*, ч. 2., *Система эстетики*, M., 1920.

84. Merejkovski D. S. (Мережковский Д. С.), *Толстой и Достоевский*, Полное соб. соч., т. 9, M., «Русское слово», 1914.

85. Molojavîi S., Şimkevici E. (Моложавый С., Шимкевич Е.), *Проблемы трудовой школы в марксистском освещении*, M., «Работник просвещения», 1924.

86. Müller W. K., *Драма и театр эпохи Шекспира*, Л., 1925.

87. Neufeld I., *Достоевский.* Психоаналитический очерк, под ред. проф. З. Фрейда, Л. — M., «Петроград», 1925.

88. Nietzsche Fr., *Так говорил Заратустра*, Спб., 1899.

89. Nietzsche Fr., *Происхождение трагедии*, Спб., тип. Акад. наук, 1899.

90. Odoevski V. F. (Одоевский В. Ф.), *Русские ночи*, M., «Путь», 1913.

91. Orşanski I. (Оршанский И.), *Художественное творчество*, M., 1907.

92. Orşanski I., *Механизм нервных процессов*, Спб., 1898.

93. Ovseaniko-Kulikovski D. (Овсянико-Куликовский Д.), *Язык и искусство*, Спб., 1895.

94. Ovseaniko-Kulikovski D., Собрание сочинений, т. 6., *Психология мысли и чувства. Художественное творчество. Лирика как особый вид творчества. Кризис русских идеологий*, Спб., 1914.

95. Petrajiţki L. I. (Петражицкий Л. И.), *Введение в изучение права и нравственности. Основы эмоциональной психологии*, Спб., 1907.

96. Petrovski M. (Петровский М.), *Морфология пушкинского «Выстрела»*, «Проблемы поэтики», сб. статей под ред. В. Я. Брюсова.

97. Platon,, *Ion*, în vol. „*Arte poetice, Antichitatea*", Ed. Univers, Buc., 1970.

98. Plehanov G. V. (Плеханов Г. В.), *Искусство*. Сб. статей, М., «Новая Москва», 1922.

99. Plehanov G. V., *Литература и эстетика*, т. I, M., 1958.

100. Plehanov G. V., *Основные вопросы марксизма*, «Московский рабочий», 1922.

101. Pokrovski V. (Покровский В. — сост.), *И. А. Крылов. Его жизнь и сочинения*. Сб. историко-литературных статей, изд. 3, М., 1911.

102. Potebnea A. A. (Потебня А. А.), *Из записок по теории словесности. Поэзия и проза. Тропы и фигуры. Мышление поэтическое и мифическое*, Харьков, 1905.

103. Potebnea A. A., *Из лекций по теории словесности. Басня. Пословица. Поговорка*, Харьков, 1894.

104. Potebnea A. A., *Мысль и язык*, изд. 3., Харьков, 1913.

105. Priluko-Priluțki N. G. (Прилуко-Прилуцкий Н. Г. — сост.), *И. А. Крылов. Жизнь и творчество*, Спб. — Варшава, «Орьı», 1901.

106. „Puşkinski sbornik" («Пушкинский сборник»), 1923.

107. Reformatski A. A. (Реформатский А.А.), *Опыт анализа новеллистической композиции*, М., 1922.

108. Romanov K. (Романов К.), Сочинения в 3-х томах.

109. „Sadok sudei" («Садок судей»), т. II., Спб., «Журавль», 1914.

110. Schiller Fr., Собрание сочинений, т. 6, М., 1957.

111. Schopenhauer A., *Мир как воля и представление*, пер. Фета, изд. IУ, Спб., 1898.

112. Sologub F. (Сологуб Ф.), *Искусство наших дней*, «Русская мысль», 1915.

113. Storojenko N. I. (Стороженко Н. И.), *Опыты изучения Шекспира*, М., 1902.

114. *Шекспир в переводе и объяснении А. Л. Соколовского*, т. 2, Спб., 1909.

115. Şklovski V. (Шкловский В.), *Искусство как прием*, «Поэтика. Сборники по теории поэтического языка», вып. 3, Пг., «Опояз», 1909.

116. Şklovski V., *О поэзии и заумном языке*, «Поэтика. Сборники по теории поэтического языка», вып. 3, Пг., «Опояз», 1919.

117. Şklovski V., *Связь приемов сюжетосложения с общими приемами стиля*, «Поэтика. Сборники по теории поэтического языка», вып. 3, Пг., «Опояз», 1919.

118. Şklovski V., *Потебня*, «Поэтика. Сборники по теории поэтического языка», вып. 3, Пг., «Опояз», 1919.

119. Şklovski V., *Розанов* (Сборники по теории поэтического языка, вып. 4), Пг., «Опояз», 1921.

120. Şklovski V., *«Тристрам Шенди» Стерна и теория романа* (Сборник по теории поэтического языка, вып. 4, ч. 2), Пг., «Опояз», 1921.

121. Şpet G. (Шпет Г.), *Проблемы современной эстетики*, журн. «Искусство», 1923. № 1.

122. Taine H., *Об искусстве*, M., 1922.

123. *Театр и сцена эпохи Шекспира*. Сб. ист.-театр. секции, 1918.

124. Titchener E. B., *Учебник психологии*, ч. 1, М., изд-во т-ва «Мир», 1914.

125. Ten Brink B., *Шекспир*. Лекции, Спб., 1898.

126. Tînеanov I. (Тынянов Ю.), *Проблема стихотворного языка*, Л., „Academia", 1924.

127. Tolstoi L. N. (Толстой Л. Н.), *Что такое искусство?*, Полное собр. соч., т. 30, М., 1951.

128. Tolstoi L. N., *О Шекспире и о драме*, Полное собр. соч., т. 35, М., 1950.

129. Tolstoi L. N., *Предисловие к дневнику Амиеля*, Полное собр. соч., т. 62, М., 1953.

130. Tolstoi L. N., *Письмо Н. Н. Страхову 23 апреля 1876 г.*, Полное собр. соч., т. 62, М., 1953.

131. Tolstoi L. N., *Sonata Kreutzer*, Biblioteca pentru toţi, Ed. Minerva, Buc., 1971.

132. Tomaşevski B. (Томашевский Б.), *Русское стихосложение. Метрика*, Пг., „Academia", 1923.

133. Tomaşevski B., *Teoria literaturii. Poetica*, Buc., Ed. Univers, 1973.

134. Uzin V. S. (Узин В. С.), *О повестях Белкина. Из комментариев читателя*, Пг., «Аквилон», 1924.

135. Veresaev V. V. (Вересаев В.В.), *Живая жизнь*, ч. 1, *О Достоевском и Льве Толстом*, М., изд. т-ва Кушнерев и Ко., 1911.

136. Veselovski A. (Веселовский А.), *Три главы из исторической поэтики*, Собр. соч., т. 1, Спб., 1906.

137. Vodovozov V. (Водовозов В.), *О педагогическом значении басен Крылова*, Журнал Мин. Нар. Просв. 1862, № 12.

138. Volkelt J., *Современные вопросы эстетики*, Спб., издание журн. «Образование», 1900.

139. Volkenştein V. (Волькенштейн В.), *Драматургия. Метод исследования драматургических произведений*, М., «Новая Москва», 1923.

140. Wilde O., *Критик как художник*, Полное собр. соч., т. 3, Спб., 1912.

141. Wilde O., *Кисть, перо и отрава*, Полное собр. соч., т. 3, Спб., 1912.

142. Wundt W., *Основы физиологической психологии*, т. 3., Спб., fără indicarea anului.

143. Frebes J., *Lehrbuch der experimentalen Psychologie*, Bd. 11, 1922.

144. Freud S., *Inseits des Lustprinzips*, 1921.

145. *Goethe's Gespräche mit Eckermann* (28 April 1827), Berlin, 1955.

146. Goethe's Werke, Berlin, Bd. XXVIII.

147. Grammont M., *Le vers français, ses moyens d'expression, son harmonie*, Paris, 1913.

148. Külpe O., *Der gegenwärtige Stand der experimentalen Aesthetik*, 1906.

149. Lafontaine J. de, *Fables*, précédées de la *Vie d'Esope*, Tours, 1885.

150. Lange K., *Das Wesen der Kunst*, Bd. 1, 1901.

151. Lessing G. E., Gesammelte Werke, hrsg. von Paul Rilla, Bd. IV, Berlin, 1955.

152. Maier H., *Psychologie des emotionalen Denkens*, Tübingen, 1908.

153. Meyer Th. A., *Das Stilgesetz der Poesie*, Leipzig, Hirzel, 1901.

154. Müller-Freienfels R., *Psychologie der Kunst*, Bd. 1, Leipzig-Berlin, 1922.

155. Müller-Freienfels R., *Psychologie der Kunst*, Bd. II, Leipzig-Berlin, 1923.

156. Münsterberg G., *Grundzüge der Psychotechnik*, Leipzig, 1920.

157. Rank O. und Sachs H., *Значение психоанализа в науках о духе*, Спб., 1913.

158. Rank O., *Der Künstler, Ansätze zu einer Sexualpsychologie*, Leipzig, 1918.

159. Rümelin G., *Shakespeare-Studien*, Stuttgart, 1866.

160. Schilder P., *Medizinische Psychologie für Arzte und Psychologen*, Berlin, 1924.

161. Schlegel August Wilhelm, *Vorlesungen, über dramatische Kunst und Literatur*, Heidelberg, Mohr und Winter, 1817, S 3—14.

162. Volkelt J., *System der Aesthetik*, Bd. 1, 1900.

163. Wundt, W., *Volkerpsychologie*, Teil II.

INDICE DE MATERII

Alegorie — 115—118
  și poezie — 117

Artă — 62—63, 269, 312—315, 320, 321, 326, 331, 333, v. și catharsis
  ca formă ideologică — 17, 18
  contaminarea emoției — 307—316, 320
  ca „sentiment social" — 312, 319—321
  ca factor de cunoaștere — 37—42, 49—53, 62—64
  ca procedeu — 65—66
  ca problemă de psihologie — 28—29
  și muncă — 313—314
  și emoție — 270—271
  valoarea ei educativă — 326—331

Catharsis — 272, 273, 275, 276, 298, 300, 319
  în dramă — 291—298, 302—304
  în pictură — 304—305
  în poezie — 279, 280—281
  în sculptură și arhitectură — 305—306
  în teatru — 302—304
  în epos — 283—291
  comic — 298

Complexul lui Oedip — 97, 99—105

Compoziție — 185, 187, v. și subiect, fabulație

Contradicție afectivă (ca lege psihologică a creației) — — 132, 147, 172, 178—179, 182—184, 206—207, 240—241, 246—248, 272—273, vezi catharsis.

Creație individuală și colectivă — 20—22

Cuvînt: concretețea cuvîntului și a imaginii — 52—61

„Economia forțelor" (ca principiu al artei) — 254—258, 259—260, 319

Emoție (simțire, sentiment)
ca obiect al psihologiei — 251—254, 265—269
în artă — 261, v. și empatie
Empatie — 81, 263—264, 317
Fabulă (ca gen literar — *басня*) —9, 109—184
— contradicții în fabulă — 131—133
— psihologia fabulei — 109—111
— și morala — 134—136, 139—142
Fabulație (*фабула*) — 67, 186—187
Fantezie — 90—91
Formă (artistică) — 65—67, 75, 186—187, v. și material
și conținut — 66—67, 76
conform teoriei psihanalizei — 94—95
nimicirea conținutului (materialului) prin formă — 184, 199, 206—207, 273—274
experiment asupra formei — 120
Futurism — 77

Imagine, imagistică — 57—59, 60—62, v. și cuvînt
Inconștient — 30, 87, 330, vezi psihanaliza
în artă — 87, 100—101, 105

Izolare (ca lege a artei) — 126
Joc — 90—91, 317, 331
Material (în artă) — 66, 67, 73—75, 78, 79
și formă — 75—76, 78—79, 186
Nuvelă — 185

Psihanaliză — 87, 89
despre artă — 87—91, 93, 97—99, v. forma, complexul lui Oedip

Psihologia artei
abordare reflexologică — 24
experimentală — 24
metoda introspecției — 23, 30—31
metodologie — 30—33

Psihologie
obiectivă — 7—8, 25, 30
socială — 19—22, 23, 29—30
socială și colectivă — 22—23, 320
și știința artei — 7, 14
Subiect — 67, 186, 187, 238, 244, 246
Sunetul în vers — 82—85
Școala formală în știința literaturii — 65—73, 85—86

INDICE DE AUTORI *

Ach N. — 56
Aftoniu — 112
Aihenvald, I. I. — 111, 175, 328, 349
Alfonso — 234
Allen Grant — 317
Anacreon — 281
Aristofan — 296
Aristotel — 111, 144, 257, 272, 304, 313
Arţîbaşev M. P. — 294
Askoldov, S. A. — 76
Avenarius R. — 256
Axel (Bodmer J. J.) — 122

Babel I. — 357
Babriu — 138
Bally Ch. — 84
Balmont K. D. — 83
Batteux Ch. — 112, 128, 135
Baumgardt — 211
Byron — 281
Beck G. — 213
Bednîi Demian — 357
Beethoven L. V. — 82, 309, 311, 322, 324
Behterev V. M. — 19, 21, 23, 24
Bergson H. — 25, 299
Berlioz H. — 16
Bernays — 272
Bielinski V. G. — 168, 180, 327
Bielîi Andrei — 25, 83, 85, 277, 278, 321, 349
Blok A. A. — 83, 161, 205
Blonski P. P. — 206
Boiardo M. A. — 73
Boileau-Despréaux N. — 300
Borsuk A. K. — 372
Bőrne L. — 210, 211, 212, 214, 234, 242
Brandes G. — 211—213, 215, 220
Breitinger J. J. — 121
Brik O. M. — 182
Briullov K. P. — 47
Briusov V. I. — 49—50, 55
Bunin I. A. — 191—207, 274, 335
Bücher K. — 313—314
Bühler K. — 56, 331

Cehov A. P. — 300
Celpanov G. I. — 19, 20
Christiansen B. — 60—61, 73, 74, 202, 244, 245, 261, 262, 264, 304, 305
Ciujak N. F. — 333
Ciukovski K. — 332—333
Corneille P. — 320

* Cuprinde nume de autori citate în corpul lucrării şi în comentariile lui L. S. Vigotski, (n. red. ruse).

Croce B. — 24, 79—80, 180, 298

Dante — 54
Darwin Ch. — 16, 27, 271—272
Delacroix H. — 16, 28
De La Grasserie — 22
De La Motte A.-U. — 111, 115 134
Deshoulières A. — 159
Dessoir M. — 260
Diderot D. — 270, 302—303, 304
Dilthey W. — 25
Dmitriev I. I. — 176
Dostoievski F. M. — 93, 101, 102, 259, 296
Dowden E. — 211

Eihenbaum B. M. — 69, 85, 220, 222
Engels Fr. — 30
Ermakov I. D. — 26, 102—104
Esop — 112, 114, 117, 119, 121, 127, 128, 129, 135, 138, 139, 145, 148
Evlahov A. M. — 281, 291, 309, 349

Fechner G. T. — 13, 24, 79, 80
Fedru — 118, 128, 129, 136, 139, 141, 148, 177
Fischer K. — 211, 219, 232
Fontenelle — 159
Frank — 316
Frebes J. — 24
Freud S. — 19, 22, 90, 91, 94, 95, 97, 100, 101, 104, 253, 258, 299, 318, 319, 324, 349
Frice V. M. — 333

Galahov A. D. — 159
Gessner — 211
Gherşenzon M. O. — 27, 54, 328—330
Goethe J. W. — 44, 208, 211, 242, 261, 264, 281, 294
Gogol I. V. — 58—59, 93, 112, 141, 175
Goncearov I. A. — 85, 214, 246
Gorki A. M. — 349
Gornfeld A. G. — 42, 49, 52, 53, 54
Grammont — 83
Griboiedov A. S. — 64
Grigoriev A. A. — 25, 26, 156
Gross K. — 268
Guyau J.-M. — 54, 320

Hamann R. — 24, 111, 126, 269, 298, 299
Hamsun K. — 68
Hausenstein W. — 28
Hebbel F. — 93, 214, 297
Hegel G. W. F. — 16, 300
Heine H. — 72, 92, 126, 214
Hemniţer I. I. — 140
Hennequin E. — 9, 29, 269—270, 321, 325
Herder I. G. — 263
Heraud — 131
Homer — 43, 48, 127, 274
Horaţiu — 139, 177

Humboldt W. v. — 38, 54
Hugo V. — 16, 320
Hvostov D. I. — 148

Iakubinski L. P. — 82—83, 256
Ivanov V. I. — 51, 349, 357
Ivanov-Razumnik (Ivanov R. V.) — 63
Izmailov A. A. — 301
Izmailov A. E. — 132, 140
James W. — 253
Johnson S. — 234
Jirmunski V. M. — 59, 70, 72, 73, 278—279, 355
Jukovski V. A. — 156, 159, 164—165, 177—179, 213, 278—279

Kant I. — 78
Kenevici V. — 132
Kirpicinikov A. I. — 152
Klinger M. — 304
Köhler W. — 74
Kornilov K. N. — 62, 268
Kovács — 92
Krîlov I. A. — 111—114, 120, 125, 126, 127, 128—129, 131, 133, 141, 142, 147—184, 191, 329
Krucionîh A. — 357
Külpe, O. — 13, 24, 29, 56, 350

La Fontaine J. — 112—114, 120, 122, 126—129, 131, 133, 138, 139, 141, 146, 148, 150, 155, 158, 164, 167—176, 177
Lalo Ch. — 300
Lange K. — 82, 317
Lanson G. — 69—70
Lazurski A. F .— 100, 317
Le Bon G. — 19
Lee Vernon — 300
Lehmann — 62, 267
Leonardo da Vinci — 62, 100, 101
Leonov L. — 357
Lermontov M. I. — 57, 64, 126, 281, 329
Lessing G. E. — 110—115, 117, 118, 120—125, 127—129, 132, 134—138, 143—146, 147, 148, 149, 151, 177, 180—181
Lipps Th. — 8, 14, 81, 199, 263, 264, 265
Lobanov M. — 158, 167
Lombroso C. — 92
Longin — 309, 312, 327
Lunacearski A. V. — 15, 313

Mc Dougall — 19
Maiakovski V. V. — 77, 328
Maier H. — 61, 62, 266, 267
Mandelştam O. E. — 57
Marx K. — 20, 27, 30, 50, 99—100
Meinong A. — 61, 266, 267
Merejkovski D. S. — 212, 349
Messer A. — 56
Mézières A. — 233
Meumann E. — 25, 264, 280
Meyer Th. — 60, 355
Michelangelo Buonarroti — 300
Mihailovski — 83
Miklaşevski V. — 189
Molière (J.-B. Poquelin) — 70, 295

Molojavîi S. — 330—331
Montagu — 213
Müller E. — 272
Müller W. K. — 261, 295
Müller-Freienfels R. — 10, 31, 38, 42, 93, 99, 260, 261, 264, 265, 269, 271, 350
Münsterberg H. — 23, 269

Nathan — 143
Neufeld J. — 98, 101
Njirop — 83, 84
Nietzsche Fr. — 315

Odoevski V. F. — 140
Orşanski I. — 254, 316
Ovseaniko-Kulikovski D. N. — 40—45, 48—49, 53, 57, 63, 253—257, 273, 274, 310, 311, 318, 319

Pallaiuolo — 305
Parny E.-D. — 288
Pasternak B. L. — 77
Petrajiţki L. I. — 239, 257, 309—310
Petrovski M. A. — 186
Pilniak B. — 357
Pisemski A. F. — 43, 44, 45, 273
Pîpin A. N. — 63
Platon — 87, 127, 128, 271
Plehanov G. A. — 8, 15, 16, 17, 20, 27, 312, 313, 327—328
Pletnev P. A. — 163, 175
Potebnea A. A. — 38—40, 46, 49, 50—53, 55, 56, 58, 61, 71, 86, 110—117, 119—121, 123—125, 127, 129, 133, 136—138, 143—146, 148, 149, 152, 158, 179, 180, 256, 330
Proelss R. — 220
Puşkin A. S. — 21, 22, 26, 44, 49, 50, 55, 63—64, 73, 103, 116, 141, 180, 281—290, 295—328, 355

Quintilian — 115, 117, 132, 314
—

Rank O. — 89, 90, 91, 92, 93, 95—96, 97, 98
Reformatski A. A. — 183
Ribot Th.-A. — 253, 266
Richet D. A. — 127, 128, 134
Rolli — 295
Rorschach G. — 54
Rosen — 281
Rosenkranz K. — 300
Rossi — 22
Rutz O. — 325
Rukavişnikov I. — 26
Rümelin G. — 212

Sachs H. — 89, 92, 95—96
Saran F. — 279
Swift J. — 69
Seifullina L. N. — 357
Schilder P. — 271
Schiller Fr. — 68, 174, 184, 220, 221, 222, 275, 317
Schlegel A. W. — 211, 213
Schopenhauer A. — 56
Shakespeare W. — 40, 50, 52, 68, 93, 133, 191, 208—248

291, 292, 293, 294, 295, 299, 311, 349
Sherrington Ch. S. — 316, 317
Sievers E. — 325
Sighele S. — 22
Silversvan — 22, 218
Socrate — 128—129, 133, 271
Sokolovski A. L. — 233
Spencer H. — 256, 258, 259, 317, 319
Spinoza B. — 5, 10, 334
Steckel — 92
Sterne L. — 187, 189
Stoll — 226
Stoiunin V. I. — 159, 160
Sully J. — 331
Sumarokov A. P. — 149, 150
Swift J. — 69

Şklovski V. — 49, 58, 61, 66, 67, 68, 71, 72, 78, 84, 111, 186—190
Şpet G. — 14

Tarde G. — 22
Ten Brink — 211
Teon din Alexandria — 112
Tieck L. — 213
Tînianov I. N. — 279—281, 284—285
Titchener E. — 252—253, 270
Tiutcev F. I. — 55, 58
Tolstoi L. N. — 45—48, 52, 69, 79, 85—86, 114, 212, 223—228, 291—294, 303, 307—311, 313, 315, 317, 322—324, 327
Tomaşevski B. V. — 67, 70, 111, 134, 186, 238
Turgheniev I. S. — 44, 85, 141, 179, 214, 215
Taine H. — 312

Uspenski G. I. — 281
Utitz E. — 8
Uzin V. S. — 283

Veselovski A. N. — 13, 256, 258, 313
Vesiolîi A. — 357
Vischer R. — 81, 263
Vitasek S. — 267
Vîgodski D. — 84
Vodovozov V. I. — 141, 148, 156, 162, 168, 169, 173, 367
Volkelt J. — 13, 14, 78, 291
Volkenştein V. M. — 214—216, 292, 296, 297, 298, 299
Voltaire (Arouet F.-M.) — 212
Vossius G. J. — 115

Walther W. G. — 309
Watt — 56
Werder — 215, 242
Wundt W. — 19, 20, 21, 62, 81—83, 267, 268, 274

Zieliński F. — 349
Zeller E. — 260, 272
Zenkovski V. V. — 252, 266

CUPRINS

Pag.

Cuvînt înainte 7

DIN METODOLOGIA PROBLEMEI 11

Capitolul I. *Aspectul psihologic al artei* 13

„Estetica de sus“ şi „estetica de jos“. Teoria marxistă a artei şi psihologia. Psihologia socială şi psihologia individuală a artei. Psihologia subiectivă şi psihologia obiectivă a artei. Metoda obiectiv analitică, aplicarea ei.

CRITICĂ 35

Capitolul II. *Arta ca factor de cunoaştere* 37

Principiile criticii. Arta ca factor de cunoaştere. Intelectualismul acestei formule. Critica teoriei imagisticii. Rezultatele practice ale acestei teorii. Neînţelegerea psihologiei formei. Dependenţa faţă de psihologia asociaţionistă şi faţă de cea senzualistă.

Capitolul III. *Arta ca procedeu* 65

Reacţia împotriva intelectualismului. Arta ca procedeu. Psihologia subiectului, eroului, ideilor literare, sentimentelor. Contradicţia psihologică a formalismului. Neînţelegerea psihologiei materialului. Practica formalismului. Un hedonism elementar.

Capitolul IV. *Arta şi psihanaliza* 87

Inconştientul în psihologia artei. Psihanaliza artei. Neînţelegerea psihologiei sociale a artei. Critica pansexualismului şi a infantilismului. Rolul momentelor conştiente în artă. Aplicarea practică a metodei psihanalitice.

Pag.

ANALIZA REACŢIEI ESTETICE 107

Capitolul V. *Analiza fabulei* 109

Fabula, nuvela, tragedia. Teoria fabulei la Lessing şi la Potebnea. Fabula prozaică şi fabula poetică. Elementele constitutive ale fabulei : alegoria, folosirea animalelor, morala, povestirea, stilul poetic şi procedeele.

Capitolul VI. *„Otravă fină". Sinteza* 147

Grăuntele de lirică, epos şi dramă în fabulă. Fabulele lui Krîlov. Sinteza fabulei. Contradicţia afectivă ca bază psihologică a fabulei. Catastrofa fabulei.

Capitolul VII. *„Respiraţie uşoară"* 185

„Anatomia" şi „fiziologia" povestirii. Dispoziţia şi compoziţia. Caracteristica materialului. Semnificaţia funcţională a compoziţiei. Procedee auxiliare. Contradicţia afectivă şi nimicirea conţinutului prin formă.

Capitolul VIII. *Tragedia lui Hamlet* 208

Enigma lui Hamlet. Soluţii „subiective" şi soluţii „obiective". Problema caracterului lui Hamlet. Structura tragediei : fabulaţia şi subiectul. Identificarea eroului. Catastrofa.

PSIHOLOGIA ARTEI 249

Capitolul IX. *Arta drept catharsis* 251

Teoria emoţiilor şi a fanteziilor. Principiul economiei forţelor. Teoria tonusului emoţional şi a empatiei. Legea „dublei expresii a emoţiilor" şi legea „realităţii emoţiilor". Categoriile centrală şi periferică a emoţiilor. Contradicţia afectivă şi principiul antitezei. Catharsis. Nimicirea conţinutului prin formă.

Capitolul X. *Psihologia artei* 276

Verificarea formulei. Psihologia versului. Lirica, eposul. Eroii şi personajele. Drama. Comicul şi tragicul. Teatrul. Pictura, grafica, sculptura, arhitectura.